MARK TOBEY

INAUGURALDISSERTATION
zur
Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
in der
ABTEILUNG FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT
der
RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt
von

Elisabeth Ixmeier

1982

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549226_0011

MARK TOBEY

INAUGURALDISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

ABTEILUNG FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Elisabeth Ixmeier

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Seite

VORBEMERKUNG 1

MALEREI ALS AKTION

I Einleitung 4
1) Gesellschaftliche Situation 4
2) Lebensphilosophie 6

II Entwicklung/Einflüsse 9
1) Tobey 9
2) Abstrakter Expressionismus 15
3) Zen/Kalligraphie 26

III Erscheinungen 32
1) gestisches Malen 32
a Konrad Fiedler 33
b Die Malfläche als Aktionsfläche 35
c Zufall-Accident-Unbekanntes 36
d Unbewußtes Malen 38
2) 'Kunst ist Sein' 44
3) Rezeption 47

IV Zusammenfassung 48

FORMANALYSE: RAUM

I Entwicklung 52
1) Realismus der 3oer Jahre - 'Middle West' 52
2) Armory Show - Einfluß des Kubismus 53

Exkurs: Kubismus 54

3) Die Skizze 'Personal Discovery of Cubism' 62

Seite

4) Durchbruch zur neuen Räumlichkeit 63
- 'Broadway'
5) Vergleich mit dem Kubismus 64

II Tobeys Raum 66
1) Struktur, Schichtung 67
2) Bildgrenze 7o
3) Bildraum, Betrachterraum 72
4) Perspektive 74
5) Der 'andere' Raum 76
6) Schwingung, Energie 8o

III Zusammenfassung 83

FORMANALYSE: STRUKTUR

I Definition 87
1) Malerei 87
2) Allgemein 88

II Entwicklung 9o
1) Großstadt, Menschenmenge 9o
2) Hauptwerk 93

III Struktur bei Tobey 94
1) all-over 94
a Entwicklung 94
- Impressionismus
- Abstrakter Expressionismus
- Color field, minimal art

Seite

b Komposition - nonrelational 101
c Zeit - Zeitlosigkeit 104
d Hierarchie- Egalität 107
e Multiple Focus 110
f Rahmenlosigkeit, Format 112
g Illusionismus-Konkretion 114
2) Energie 116
3) Licht 117
4) Farbe 122

IV Zusammenfassung 123

SCHLUßBEMERKUNG 125

ANMERKUNGEN 128

LITERATURVERZEICHNIS 146

VORBEMERKUNG

Das Werk Mark Tobeys nimmt in der Kunstgeschichtsschreibung eine recht ungeklärte Stellung ein. Als Maler 'zwischen den Zeiten' gehört er weder zur Tradition der Moderne, noch zur avantgardistischen Kunst seiner Zeit. Einzelgänger, der er war, mit einer ganz eigenen Kombination von Weltanschauung und Kunst, taucht sein Werk als eine mehr oder weniger geklärte Anekdote der Kunst der 5oer Jahre vereinzelt in den Sammlungen der Museen auf. Frei von der mitreißenden Kraft des abstrakten Expressionismus, zu dem man ihn gerne zählt, aber auch frei von dessen Manierismen, entwickelte Tobey in seinen besten Werken einen Stil, der formal gesehen eine interessante Zwischenstellung zwischen dem abstrakten Expressionismus und der beruhigten, meditativen, objektivierten Kunst der color field und minimal art darstellt.

Folgende Arbeit soll nun der Versuch sein, die Stellung Tobeys sowohl im Spannungsfeld der Kunst seiner Zeit als auch im Spannungsfeld zwischen formaler Erscheinung und geistigem Ausdruck zu untersuchen. Dabei wird weder Wert auf eine Monographie des Werkes noch auf eine werkimmanente Entwicklungsgeschichte gelegt. Vielmehr wird größtenteils anhand der formalen Erscheinungen des Hauptwerkes Tobeys eine strukturelle und phänomenologische Ableitung zu geistesgeschichtlichen Aspekten vorgenommen.

An Literatur zu Tobeys Werk ist in der Hauptsache die Monographie von William Seitz[1)] zu nennen, die relativ immanent die Entwicklungsgeschichte seines Werkes nachzeichnet. Sowohl diese Arbeit als auch die weiteren Aufsätze zu Tobey lassen jedoch gründlichere Untersuchungen, vor allem in bezug auf die formalen Erscheinungen seiner Kunst in ihrem Verhältnis zur Tradition und dem zeitgenössischen Umfeld, zu wünschen übrig.

MALEREI ALS AKTION

Der erste Hauptpunkt dieser Arbeit betrifft die Genese des Werkes. Nicht nur das Ergebnis konstituiert dabei den Kunstcharakter des Bildes, sondern auch der Akt seiner Entstehung: die Malerei als Aktion.

Die Einflüsse, die zur Malerei als Aktion führen sind von verschiedener Art. Hier treffen die Lebensphilosophie und die Situation des Künstlers im Amerika der 3oer und 4oer Jahre mit der Philosophie Ostasiens und den Einflüssen aus Europa, vor allem dem Surrealismus, zusammen.

1) Gesellschaftliche Situation

Bernhard Kerber beschreibt in seinem Buch 'Amerikanische Kunst seit 45'[1] die Situation des Künstlers dieser Zeit folgendermaßen:

Die grundsätzliche Voraussetzung für die moderne amerikanische Kunst ist ein Bruch zwischen Künstler und Gesellschaft. Dieser Bruch entsteht aus der wirtschaftlichen Krise Amerikas in den 3oer Jahren, ausgelöst durch den sogenannten 'Schwarzen Freitag', den 24. Oktober 1929. Mit ihrer eigenen Not beschäftigt, nahm die Öffentlichkeit keine Notiz von den künstlerischen Hervorbringungen, die im Zusammenhang mit den staatlichen Einrichtungen zur Unterstützung der Künstler, wie dem Federal Art Project, entstanden sind. "Diese Abkapselung von der Öffentlichkeit führte zu einer inneren Emigration."[2] Zurückgeworfen auf sich selbst, in der äußerlich bedrohlichen Welt vor dem 2. Weltkrieg, sieht der Künstler in der Beschäftigung mit den eigenen seelischen Vorgängen, seiner eigenen Geistigkeit, die einzige Möglichkeit bleibender Werte.

"Die Kunst wird jetzt Refugium, das dem Menschen ermöglichen soll, sich selbst jenseits der Bedrohung durch die von ihm nicht beherrschten gesellschaftlichen Mächte zu verwirklichen. Eine spirituelle Kunst erscheint als das eigentliche menschliche Reich."[3)]

Zwei Faktoren zeichnen sich als Komponente dieser subjektivierten Kunst ab: Der Mythos als Symbol der Transzendenz des Menschen, und die Prävalanz des Seins, des Erlebens gegenüber Vernunft und bürgerlichen Zwängen.

Ernst Fischer bezeichnet in seinem Buch über die Kunst der spätbürgerlichen Zeit die Entfremdung als Ursache für auftretende Mystifikationen. Sie entstehen aus dem Verlangen,"die so kompliziert gewordene Wirklichkeit im Kunstwerk zu vereinfachen,auf Wesentliches zu konzentrieren, sowie dem Wunsch, den Menschen nicht in Sachzusammenhängen, sondern in elementaren menschlichen Beziehungen darzustellen."[4)]

Verfolgt man die Entwicklung von Tobey oder Pollock, so wird ersichtlich, daß beide sich in ihren Frühwerken mit mythologischen Bildinhalten beschäftigten. Tobey in Anlehnung an Werke von Blake[5)], Pollock griff die mythologisch-archetypische Sprache Picassos auf. Beide verlassen später die gegenständlich-mythologischen Themen zugunsten der Abstraktion, in der der Mythos in das 'Sein' integriert ist.

2) Lebensphilosophie

Die Neigung zum Mythologischen und die Wertschätzung des Seins, des Erlebens, sind Ausdruck ein und derselben Haltung, einer Suche nach Werten, die über die rationalen, zweckmäßigen des diesseitsorientierten Lebens hinausgehen. Dabei geht die zweite Erscheinung aus der ersten hervor.

Die Haltung dem Leben gegenüber, die ich hier als eine Prävalenz des Seins, des Erlebens vor anderen Funktionen des Lebens charakterisiere, bedeutet nämlich eine Integrierung ins Leben derjenigen Tendenzen, die zuvor zum Mythos, zu religiösen Motiven geführt haben. Es handelt sich hier jedoch um eine 'Religionsauffassung', die "auf dem religiösen S e i n basiert, das eine 'Form des ganzen lebendigen Lebens' selbst ist. Aus ihrer Erkenntnis dämmert dem heutigen Menschen die Möglichkeit, daß sich die Religion aus ihrer Substanzialität, aus ihrer Bindung an transzendente Inhalte, zu einer Funktion, zu einer inneren Form des Lebens selbst und aller seiner Inhalte zurück- oder emporbildet."[6] Diese innere Form des Lebens als Ausdruck einer letztendlich spirituellen Lebenshaltung findet ihre philosophischen Vorläufer in der Lebensphilosophie Nietzsches, Kierkegaards, Bergsons, um nur die zu nennen, deren Einfluß auf die amerikanische Szene nachweislich ist.[7]

In der Lebensphilosophie wird das Leben und Erleben zum einzig möglichen Mittel der Erkenntnis. Sie wendet sich einerseits gegen den Rationalismus und die Erkenntnistheorie der Aufklärung, andererseits gegen

die Begriffsbildung des Idealismus und "erhebt unter Betonung des Emotionellen und Intuitiven das Leben als 'Erleben' zur metaphysischen Basis des Bewußtseins."[8)]

Eine amerikanische Entsprechung fand diese Philosophie in den Pragmatisten.[9)] Ihre Grundlage ist die Vorstellung von einer Welt, die vom "Zufall dominiert" ist, "von der ungesicherten Entscheidung, von der Überraschung, vom ganz Neuen."[10)] In einer solchen Welt, die nichts Absolutes aufweist, ist die einzige Form der Erkenntnis und des Fortschrittes das Handeln, das neben dem Erleben die einzige Alternative zur verstandesmäßigen Erkenntnis darstellt. Bei Bergson heißt es darüber: "Nimmt man das Wagnis kühn auf sich, so wird vielleicht das Handeln den Knoten zerschneiden, den das Denken geknüpft hat und niemals aufknüpfen wird."[11)] Dabei scheint diese Philosophie gerade dem amerikanischen Charakter entgegenzukommen, der von Aktion, Entscheidung, Handlung und Fortschritt gekennzeichnet ist.

Das Formlose der abstrakt-expressionistischen Kunst entspricht diesem völlig voraussetzungslosen Sein in der Welt. Losgelöst aus gesellschaftlichen Bezügen, frei von begrifflichen Systemen und Weltvorstellungen, steht der informelle Künstler vor dem Nichts, das gleichzeitig das Alles ist. Ohne Idee oder Konzeption ist die einzige Quelle seiner Kreativität der Einsatz seines ganzen Menschseins. Dieser Einsatz reicht von der gesammelten, konstruktiven Imagination eines Tobey

zur verzweifelten Hingabe und Auflösung eines Pollock oder Wols, einer Hingabe, die Haftmann als "dem Absturz immer ganz nahe"[12] charakterisiert.

Auch Haftmann sieht den Durchbruch zur informellen Kunst im Zusammenhang mit der extremen äußeren Situation der Künstler in den 3oer und 4oer Jahren. Die Situation Wols in Kriegsgefangenschaft beschreibt er als die eines Menschen, der seinen Willen aufgibt mit der Haltung: "... ich tue künftig nur noch das, was mich unmittelbar als Mensch in Erregung versetzt."[13] Eine ähnliche Situation völliger Losgelöstheit von gesellschaftlichen Bezügen treibt den amerikanischen Künstler in den Zustand einer verzweifelten Freiheit. Als Alternative zur Entfremdung in der äußeren Welt und zur äußeren Welt stellt sich ihm eine kompromißlose, leidenschaftliche Zuwendung zu sich selbst. Anders als der Künstler nach dem 1. Weltkrieg, der sich in seiner Verzweiflung gegen die Gesellschaft wandte, will der Künstler jetzt nicht, "daß die Welt verschieden sein sollte, sondern daß die Leinwand seine Welt sei."[14] Seine moralische Entscheidung findet auf der Leinwand statt. Gegen äußere Zwänge reagiert er mit einem äußersten Maß innerer Freiheit. Rolf Wedewer schreibt über dieses Verhältnis: "Wo Vergewaltigung durch die Form geschieht, ist ihre Zersplitterung oberstes künstlerisches und moralisches Gebot. Es zu befolgen, diesseits politischer Aktion, vermag das Individuum jeweils nur, indem es leidenschaftlich es selbst zu sein versucht, indem es sich dem nivellierenden Zwang entzieht."[15]

Aus diesem Umfeld kommend, dringt der abstrakte Expressionsismus zu einem Lebens- und Seinsverständnis vor, das neben der revolutionären Veränderung des

Kunstverständnisses auch einen bedeutenden Einblick in die Entwicklung des Menschen des 2o. Jahrhunderts gibt.

II Entwicklung/Einflüsse

1) Tobey

Tobeys Entwicklung zur Malerei als Aktion ist weniger deutlich nachweisbar als die der abstrakten Expressionisten. Seine künstlerische Produktion vor seinem eigentlichen Durchbruch, 1935, war im Stil gegensätzlich und von ungleicher Qualität. Als Einzelgänger sowohl in seiner geographischen Abgeschiedenheit - er lebte nie für längere Zeit in einer der großen Kunstmetropolen der Welt - als auch in seinem Lebensstil, sind bei ihm weniger deutlich Einflüsse auszumachen, wie sie in der Gruppenentwicklung der abstrakten Expressionisten nachzuweisen sind. In ihrer regen Kommunikation und in ihrer Auseinandersetzung mit dem Publikum und der Kritik werden die Modulationen nachweisbar, die zur Formation ihres Stils führten. Tobeys einzelgängerisches Experimentieren, das sich viel weniger mit der Kunst seiner Zeit auseinandersetzte, zeigt eine vergleichsweise weniger stringente Entwicklungslinie an.

In der kurzen Zeit seiner Ausbildung am Art Institute von Chicago wird er sich seiner Abneigung gegen festgefahrene akademische Regeln bewußt. So fragt er sich, warum nicht anstelle von Aktklassen der Unterricht sich darum dreht, "wie man bewußt wird."[16] Seinem Professor fällt auf, daß er "eine schnelle Pinselführung langwierigem, sorgfältigem Modellieren"[17] vorzieht.

Seine Neigung zum Linearen, Graphischen führt ihn schließlich dazu, daß er mit kaum 2o Jahren zuerst in Chicago, später in New York als Graphiker tätig wird. In der Kunst der Vergangenheit sind es die linearen Momente, die ihn interessieren und faszinieren.[18] Über Cezanne sagt er, daß er eine Bildfläche hervorbringt, "die gänzlich kalligraphisch ist, so daß sich alles bewegt, jeder Pinselstrich lebendig ist."[19] Er wird mit den deutschen Zeitungen 'Simplicissimus' und 'Jugend' bekannt, in denen er Bilder von Stuck, Lenbach und Leo Putz findet. Über den Einfluß des Jugendstils auf ihn heißt es: "The linear undulations and floriform naturalism of art nouveau may well have influenced early works such as 'Before Form' (1929). Swirling wavelike rhythms recur thereafter in countless variations."[2o]

1917 hatte Tobey seine erste Ausstellung mit Kohleportraits bei M. Knoedler, New York. Seine besondere Begabung für Lineares konnte er in diesen Jahren als Porträtist, Graphiker und Dekorateur weiterhin ausbilden und fördern. Als dynamischer Zeichner und Maler mit schneller Pinselführung kam er jedoch bald in den Konflikt zwischen malerischem und skulpturalem Stil. 192o, unter dem Einfluß des Kubismus, wird ihm schließlich zum ersten Mal die Möglichkeit eines anders als perspektivisch geordneten Raumes bewußt. Er reagiert heftig gegen "die Vorstellung der Renaissance von Raum und Ordnung."[21] Formen und Gegenstand sollten freier und weniger getrennt von dem sie umgebenden Raum sein. So erinnert er sich: "I really wanted to smash form, to melt it in a more moving and dynamic way."[22]

1918 wird Tobey mit der Religion des Bahai vertraut, bei der es sich um "eine pantheistische Emanationslehre handelt, nach der alle Einzeldinge und -wesen aus der göttlichen Einheit hervorgehen,"[23] und die von dem Perser Baha-U'llah (1817-1892) gegründet wurde. Nach ihm ist die ganze Menschheit, "ob im Osten oder Westen, durch das Band der göttlichen Zuneigung verbunden, denn wir sind alle Wellen desselben Meeres."[24] Es handelt sich bei dieser Lehre nicht um eine statische, formalistische Religion, sondern um eine Weltsicht, die darauf Wert legt, "lebendig, vitalistisch, beweglich und fortschrittlich zu sein."[25] Die drei Hauptwesenszüge der Bahai-Lehre, die einheitliche Grundlage alles Seins, die daraus resultierende Einheit und Universalität und der dynamische Aspekt haben sicherlich zur Entwicklung von Tobeys abstrakter Formensprache beigetragen, in der die Gegensätzlichkeit der Gegenstandswelt durch eine dynamisierte, einheitliche Linienführung aufgehoben wird.

1923 gewinnt das östliche Denken dann für Tobey zum ersten mal nachweislich an Bedeutung. Er lernt den chinesischen Maler Teng Kwei kennen und wird von ihm auf den Unterschied zwischen Volumen und lebendiger Linie aufmerksam gemacht. Das System des zentralperspektivischen Raumes wird ihm deutlich, als sein chinesischer Freund ihn fragt, "warum malen die westlichen Maler Bilder, die wie Löcher in der Wand ausschauen?"[26] Die mit der Zentralperspektive verbundene Statik des Bildes wird ihm durch Teng Kwei ebenfalls klar gemacht: "und warum malen sie die Fische, nachdem sie bereits tot sind?"[27] Neben einem veränderten Verständnis des Kunstwerkes wird ihm auch die

besondere Bedeutung des Malaktes durch seinen asiatischen Freund bewußt. Er schreibt über diese Begegnung:"'Laß die Natur die Führung in deiner Arbeit übernehmen', diese Worte meines alten Freundes verwirrten mich zunächst, aber klärten sich zu der Auffassung: 'Steh' nicht im Weg.'"[28)]

Daß der Einfluß des Ostens auf Tobey so stark werden konnte, hängt mit seinem langjährigen Aufenthalt in Seattle an der amerikanischen Westküste zusammen, wo er als Kunstlehrer tätig war und wohin er mit kürzerer und längerer Unterbrechung von 1923 an bis 1959 immer wieder zurückkehrte. Während die Ostküste Amerikas Europa zugewandt ist, so ist, wenn auch nicht im gleichen Maße, an der Westküste der Einfluß Asiens spürbar. Zwei Komponenten gehören wesentlich zu dieser Einflußnahme: Zum einen die Sammlungsaktivitäten der Museen der Westküste, die stark an ostasiatischer Kunst orientiert sind, (so hat z. B. das Seattle Art Museum eine der größten Sammlungen ostasiatischer Kunst in den USA[19)]),zum anderen gehört das Erlebnis von Einsamkeit und einer überwältigenden Natur sowohl zur Grundlage des Künstlers der Westküste als auch Asiens. Die Isolation des Künstlers der Westküste, die Ruhe, die starke Natur führen zu einer harmonisierten Haltung dem Leben gegenüber, wie sie auch in Asien zu finden ist. Über sie heißt es:

> "Nature, though at times overwhelming, nourishes their eyes and hearts. The frenzy of cosmopolitan existence and intellectual polemic rarely touches their lives, thus allowing them to achieve a measure of inner peace and outer equilibrum."[30)]

Im Gegensatz zum intellektuellen, tragisch-existentiellen Lebensgefühl der Künstler des Ostens, besonders New Yorks, wird die künstlerische Atmosphäre der Westküste als antidualistisch, poetisch beschrieben. Tobey fühlt sich immer wieder zur Westküste hingezogen, weil er dort "die Möglichkeit findet, die Gegenwart des Ostens zu spüren."[31] So betont er die Notwendigkeit, "daß Amerika heute seine doppelte Stellung annehmen müsse und sich gleichermaßen Asien zuwenden müsse... denn unsere Zeit ist universell."[32] Schließlich stellt er fest, daß

> "der pazifische Graben sich schließt. Die Kunst des Fernen Ostens bedeutet nicht länger ein schlitzäugiges Mysterium aus dem Dämmer vergangener Zeiträume. Der uralte Zyklus geistiger Wanderung nähert sich wieder seinem Ende. Die Schlange hat ihren eigenen Schwanz erblickt."[33]

Die vielen Einflüsse, mit denen Tobey experimentierte, seine geistig-philosophischen Interessen, führen bis zu diesem Zeitpunkt zu einem sehr heterogenen Stil. In einer Ausstellung, die Tobey 1929 in New York hatte, hängen neben Bildern surrealistischer Natur realistische Bilder, Bilder ornamental-organischer Natur, Stilleben und bizarre Phantasien. Hier finden wir die Phase, in der Tobey seinen mythischen Vorstellungen auf verschiedene Weise gegenständlich näherzukommen sucht. Jedoch führt die Unausgewogenheit zwischen geistiger Vorstellung und künstlerischen Mitteln zu Bildern, die man oftmals als "intellektualisierte Philosophie in Malerei"[34] bezeichnen kann.

Der Durchbruch zu seinem Hauptwerk geschah dann durch die Intensivierung seiner Beziehung zum Osten,die durch die Kontakte entstand, die Tobey in Devonshire, in der Nähe von London, machte, wo er zwischen 1930 und 1938 lebte und lehrte. Zu ihnen gehören Aldous Huxley, Pearl Buck, Arthur Waley und Rudi Shankar, "all devoted, as Tobey was, to a marriage of Eastern and Western ideas."[35] Von dort aus fährt Tobey nach China und Japan. In Shanghai trifft er seinen Freund Teng Kwei wieder, mit dem er sich in Kalligraphie übt. Tobey denkt jedoch in dieser Zeit nicht daran, daß das kalligraphische Schreiben für ihn mehr als eine Übung sein könnte. Er verläßt China, um nach Japan weiterzureisen, wo er sich einen Monat in einem Zenkloster aufhält und Sumi-Malerei studiert.

Zurück im Westen, verdichten sich die gemachten Erfahrungen schließlich und führen zur Befreiung seines eigenen Stils. In seinem Bild 'Broadway'[36], das 1935 auf der Rückreise nach Devonshire entstand, benützt er den kalligraphischen Impuls, den er in Asien erhielt, "um, ohne an die Form gebunden zu sein, die Bewegung der Menschen und die ganze Vitalität der (Großstadt-) Szene zu vermitteln."[37] Zunächst noch mit gegenständlichen Assoziationen, hebt er mit Hilfe einer kalligraphischen Linienführung diese, und damit auch die zentralperspektivische Ordnung, zugunsten einer abstrakten Dynamisierung und einer neuen Räumlichkeit auf. Damit hat Tobey die Hauptwesenszüge seines späteren, völlig abstrakten Werkes entwickelt.

2) Abstrakter Expressionismus

Tobeys Beziehung zum abstrakten Expressionismus der New York School ist wenig deutlich und schwierig nachweisbar. Mit kaum 2o Jahren geht Tobey 1911 zum ersten Mal nach New York. Nach einem kurzen Aufenthalt kehrt er bereits 1912 wieder nach Chicago zurück. Von 1913 bis 1919 ist er wieder in New York, wo er als Portraitist und Innenausstatter beachtlichen Erfolg in der New York Society hat. Sein schneller Erfolg befriedigt ihn jedoch nicht. Er verläßt New York, um in der Zurückgezogenheit von Seattle Ruhe, Zeit und Raum zu haben, seinem künstlerischen Suchen nachzugehen. Zahlreiche Reisen führen ihn jedoch immer wieder zu kürzeren und längeren Aufenthalten nach New York. Alfred H. Barr, Direktor des Museums of Modern Art, wird durch eine kleine Ausstellung in Romany's Gallery auf Tobey aufmerksam und lädt ihn 1929 zu der Ausstellung "19 lebende amerikanische Maler" ein. 193o nimmt an der Ausstellung des Museums of Modern Art "Painting and Sculpture by living Americans teil. 1942 ist er an der Ausstellung des Metropolitan Museums "Artists for Victory" beteiligt. Ab 1944 wird Tobey in New York von der Marian Williard Gallery vertreten, wo er im gleichen Jahr seine erste große Einzelausstellung als reifer Künstler hat. Clement Greenberg, Promoter der abstrakten Expressionisten, schreibt darüber: "Diese Ausstellung ist eine der ersten eigenständigen Beiträge zur amerikanischen Kunst unserer Zeit."[38] Im gleichen Jahr stellt Tobey zusammen mit den Künstlern des abstrakten Expressionismus in einer Gruppenausstellung von Putzel's 67 Gallery aus. Howard Putzel, der vorher Assistent in Peggy

Guggenheims Art of This Century Gallery war, spielte eine entscheidende Rolle in der Förderung der Künstler des abstrakten Expressionismus. So schloß seine erste Ausstellung in der eigenen Galerie die Künstler Avery, Baziotes, Stuart Davis, Gottlieb, Morris Graves, Hofmann, Matta, Motherwell, Pollock, Richard Pousette-Dart, Rothko und Tobey ein. Weitere Ausstellungen Tobeys in New York folgen 1945 (Willard Gallery), 1946 (Museum of Modern Art, 'Fourteen Americans'), 1947, und 1949 (Willard Gallery). In diesem Jahr stellt er auch in der von Harold Rosenberg und Samuel Kotz organisierten Ausstellung 'The Intrasubjectives' zusammen mit Baziotes, De Kooning, Gorgy, Gottlieb, Graves, Hofmann, Motherwell, Pollock, Reinhardt und Rothko aus. Tobey wird zweimal zur Biennale in Venedig eingeladen, 1956 und 1958, wo er zusammen mit Rothko ausstellt und 1958 den Großen Preis für Malerei der Stadt Venedig erhält.

Die doch sehr rege Ausstellungtätigkeit Tobeys in New York konnte von den New Yorker Künstlern nicht übersehen weren. Seitz berichtet, daß Tobeys erste Ausstellung in der Willard Gallery 1944 von de Kooning und Rothko mit Interesse und Sympathie aufgenommen wurde. Als Einfluß auf Pollocks Werk wird Tobey oftmals herangezogen. So schreibt Irvin Sandler:

> "Although Clement Greenberg maintained that Pollock did not see Tobeys paintings when they were shown at the Willard Gallery in 1944, it is likely that he knew them nevertheless, for in that year both artists had exhibited together in group shows."[39]

Tobeys Äußerungen über die Künstler der New York School sind rar. Man weiß, daß er Rothko bewunderte und die Befürchtung anläßlich der gemeinsamen Ausstellung auf der Biennale in Venedig aussprach: "... let's hope my work will not be too below Rothko's."[40] Er schreibt 1959: " I know Kline exists and Pollock, but I have another note."[41] Insgesamt zeigt sich, daß seine Haltung gegenüber den Künstlern der New York School von reservierter, eher kritischer Natur ist. Sie spiegelt das grundsätzlich andere Verhältnis der Künstler der Westküste zur Kunst wider und ist geprägt durch Tobeys Abneigung gegen "theatralische Erhabenheit und extravagante Theorien"[42]

Da Tobey der erste war, der Kalligraphie und nachkubistischen Raum vereinigte, waren die Reaktionen auf die erste Ausstellung seines reifen Werkes äußerst positiv. Sidney James schrieb das Vorwort für den Katalog seiner Ausstellung bei Marian Willard, 1944, und Clement Greenberg schrieb in 'The Nation':

> "Tobey's great innovation is his 'white writing': the calligraphic, tightly meshed interlacing of white lines which build up to a vertical, rectangular mass reaching almost to the edges of the frame; these cause the picture surface to vibrate in depth - or, better, toward the spectator. Yet this seems little out of which to compose an easel painting. The composition lies in the intensity, subtlety, and directness with which Tobey registers and transmits emotion usually considered too tenuous to be made the matter of any other art than music."[43]

Diese Begeisterung Greenbergs für Tobey hält noch 1947 an, wo er Tobey und Graves als "die zwei eigenständigsten amerikanischen Maler"[44] bezeichnet. In den 5oer Jahren schwindet dieses Interesse. Die New Yorker Künstler haben ihren eigenen Stil gefunden, der, bei vielen Gemeinsamkeiten, eine andere Grundtendenz und Erscheinungsform hat. Seitz kommentiert dieses Verhältnis folgendermaßen:

> "The forties and fifties in New York were not attuned to Tobey's quiet and contemplative art. Close in form (and sometimes in spirit) though Tobey was to the New York painters, the milieu was not his. Arresting, muralsize paintings were the rule; small and meditative - let alone religious - themes were not favored. Yet Tobey was recognized, if only obliquely, as an important artist."[45]

Trotz dieser zwiespältigen Beziehung besteht zwischen den Malern der New York School und Tobey eine enge Verwandtschaft. Die Komponenten, aus denen sich der abstrakte Expressionismus entwickelte, sind bereits alle in Tobeys Werk, vielleicht weniger explizit, angelegt. Eine Analyse des abstrakten Expressionismus ist deshalb, will man das Werk Tobeys an sich und in seinem Umfeld verstehen, unvermeidlich. Es sollen allerdings im wesentlichen nur jene Wesenszüge erarbeitet werden, die zum Verständnis des Werkes Tobeys beitragen.

Wie bereits erwähnt, entsteht die neue amerikanische Kunst in einem Umfeld, das von sozialen und politischen Katastrophen gekennzeichnet ist. Aber nicht nur die Zeitumstände versetzen den amerikanischen Künstler

in eine grundsätzlich andere Situation als den europäischen, sondern auch die Kulturfeindlichkeit der amerikanischen Gesellschaft, deren Werte eher ökonomischer als schöngeistiger Natur sind. "In a society whose business was business, artistic creation was suspect as an unmanly and frivolous evasion of reality. Artists who did not cater to the tastes of a philistine public generally escaped into self-imposed isolation, Bohemia, or expatriation."[46] Einerseits nicht gesellschaftswürdig, wächst andererseits das Selbstbewußtsein der Künstler mit dem allgemeinen Zusammenburch der Wirtschaft und der Möglichkeit, durch eine Anstellung bei den staatlichen Einrichtungen zu Unterstützung der Künstler hauptberuflich künstlerisch tätig zu sein. Diese Situation des amerikanischen Künstlers lassen das unabhängig-radikale und dabei ungeheuer selbstbewußte Auftreten der New York School verstehen.

Zwei künstlerische Strömungen zeichnen sich in diesen Jahren wirtschaftlicher Depression ab, auf die der abstrakte Expressionismus als Reaktion zu verstehen ist. Das sind der 'soziale Realismus' als Ausdruck der kommunistischen Ideen, welche vielen Intellektuellen zu dieser Zeit als eine Erklärung für die Krise und als eine Lösungsmöglichkeit erschienen, und auf der anderen Seite die 'Regionalisten', die in dieser Zeit der Krise dem bäuerlichen Goldenen Zeitalter nachtrauerten. Beide Realisten in einer Art, wie es eben notwendig war, um mit einem Massenpublikum zu kommunizieren, "teilten ihren Haß gegen hochnäsige Ästhetizismen, die sie als entweder anti-amerikanisch oder als Feinde der Arbeiterklasse verschmähten."[47] Die nachfolgende Generation von jungen Künstlern erkannte jedoch, daß diese Kunst sich nicht mit

dem Standard der europäischen Moderne messen ließ, die immer mehr auch in den amerikanischen Museen vertreten war, und einen lebendigen Aussagewert verloren hatte. Als Reaktion gegen überkommene Formeln und Schemata wandten sich diese jungen Künstler direkter sinnlicher Erfahrung zu, die, wie der abstrakte Bildhauer Ibram Lassow erklärte,"wirklicher ist, als inmitten von Symbolen, Slogans, Chlichés zu leben - wirklicher als politisch-rednerische Kunst."[48] "Die Künstler erkannten, daß,wenn sie die Kunst erneuern wollten, sie sich auf ihre eigenen Erfahrungen verlassen und diesen eine zeitgemäße Form geben müßten. Zuallererst mußten sie jedoch den Provinzialismus überwinden und die Tradition der Moderne meistern, indem sie all ihre Energie diesem Vorhaben zuwandten."[49]

Dies geschah in der Auseinandersetzung mit dem Kusbismus, was zur breiten Bewegung geometrischer Abstraktion führte, wie sie in der Gruppe der 'American Abstract Artists' zusammengefaßt war. Der Purismus dieser Bewegung, der jede Art von emotionell-romantischer Kunst wie den Surrealismus und Expressionismus ablehnte, führte jedoch bald zu einem spannungslosen, akademischen Stil. So kamen schließlich nach dem Ausbruch des 2. Weltkrieges, nach dieser Aufarbeitung der europäischen Moderne , existentielle Erfahrungen, wie der Irrationalismus des Menschen, mehr und mehr zum tragen. Hatten die jungen Künstler zunächst den sozialen Realismus und den Regionalismus zurückgewiesen, so wandten sie sich jetzt gegen den Neoplastizismus, Konstruktivismus und das Bauhaus, weil in ihnen eine Vorstellung des Menschen zum Ausdruck kam, die fragwürdig geworden war.

Die Reaktion gegen Konstruktion und Komposition waren offene, dynamische, unfertige Formen. Ihre Betonung der Individualität und Subjektivität empfanden sie in dem äußeren Zusammenbruch von Formalismen und Ordnung verantwortungsbewußter als den Nachvollzug leergewordener sozialer Arrangements. Gemäß dem Stand ihrer künstlerischen Formensprache konnten die Erfahrungen ihrer intuitiven, unbewußten und spontanen Kräfte nur einen abstrakten Ausdruck finden. Ausgerüstet mit dem Formenrepertoire des Kubismus und Konstruktivismus, fanden sie nun in der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus die Möglichkeit, der Kunst wieder expressive, emotionelle, 'romantische' Komponenten zuzuführen.

Die entscheidende Auseinandersetzung mit dem Surrealismus geschah jedoch erst nach der Einwanderung der französischen Surrealisten ab 1939[50], die eine Konfrontation nicht nur mit den surrealistischen Bildern, sondern auch mit den surrealistischen Ideen ermöglichte. Bis dahin zeigte sich die New Yorker Szene wenig beeindruckt vom Surrealismus, dessen Bilder ihren Ansprüchen an künstlerischer Qualität, die sie an Picasso, Matisse, Mondrian geschult hatten, nicht entsprachen. Vor allem der Surrealismus Bretons, der in erster Linie ein literarischer war, und Dalis, der, wie er von sich selbst sagte, "handgemalte Traumfotographien"[51] malte, schien ihnen eine Rückkehr zum überkommenen Akademismus. So schreibt Greenberg, daß es bei Ernst und Dali "... keine grundlegende Veränderung in der Konvention der Malerei, wie sie durch die Renaissance entstanden ist, gibt," daß sie "neue Anektoden illustrieren und die Rehabili-

tierung der akademischen Kunst unter einer neuen literarischen Verkleidung fördern."[52)]

Interessanter waren für die amerikanischen Maler die surrealistischen Theorien. Hier vor allem der Zugang zu unbewußten, spontanen Prozessen und ihren Äußerungen im psychischen Automatismus. Im 'Manifeste du Surrealisme' definiert Breton den Automatismus folgendermaßen:

> "Reiner, psychischer Automatismus, durch den man den wirklichen Ablauf des Denkens mündlich, schriftlich oder auf jede andere Weise auszudrücken sucht. Diktat des Denkens ohne jede Kontrolle durch die Vernunft und außerhalb aller ethischen oder ästhetischen Fragestellungen. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die übergeordnete Wirklichkeit bestimmter, bisher vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allgewalt des Traumes, an das absichtslose Funktionieren des Denkens."[53)]

Dies entsprach den Vorstellungen der abstrakten Expressionisten von einem spontanen, unreflektierten und im unbegrifflichen Bereich sich befindlichen Entstehungsprozeß. Im Gegensatz zum Surrealismus Bretons oder Dalıs, die die unterbewußten Impulse mit gegenständlichen Inhalten füllten, war das Interesse der abstrakten Expressionisten, diese Impulse aufzufangen, wenn sie noch im 'abstrakten', d. h. nicht gegenständlichen Bereich waren. Dem entsprach die Dynamik und die Bereitschaft zum Handeln, die man vielleicht als spezifisch amerikanisch bezeichnen kann, und die sich auch aus der Prävalenz des Handelns vor dem Denken erklären läßt, wie sie in der Lebensphilosophie zum Ausdruck kommt.

Grundlage dieses Automatismus ist ein Verständnis des Unbewußten, die der Tiefenpsychologie freudscher und jung-

scher Prägung entsprach. Zwei Grundtendenzen sind dabei zu unterscheiden: Einmal das Unbewußte als Spiegel der Gefühle, Eindrücke, Antriebe des individuellen Menschen, als Reservoir der persönlichen Geschichte und vorbewußter Erinnerungen, das psychologische Unbewußte im Freud'schen Sinne also, zum anderen das Unbewußte als Ansammlung von in jedem Menschen sich befindlichen kollektiven Archetypen, Universalien, in denen "menschliche Urerfahrungen als eine Art erbliches Gattungsgedächtnis ihren Niederschlag gefunden haben".[54] Der Zugang zu beiden ist intuitiver, gefühlsmäßiger Natur, wobei das psychologische Unbewußte persönliche Gefühlswelten hebt, das kollektive Unbewußte über die persönliche Empfindung hinaus allgemeingültige Erfahrungen hebt. Der abstrakte Expressionismus oszilliert zwischen beiden hin und her, wobei sich jedoch immer mehr die Psychologie jungscher Prägung durchsetzt.[55] Auch darin zeigt sich eine Differenz zu den Surrealisten, die freudianisch orientiert "gewöhnlich ihre Träume, Halluzinationen, und andere psychologische Erfahrungen illustrieren"[56] und an eine Determiniertheit der menschlichen Psyche glaubten, wie sie dem Historischen Materialismus entsprach. So schreibt Lionel Abel im New Yorker Organ der Surrealisten 'VVV':

> "... we reject the lie of an 'open universe' in which everything is possible, and we support those doctrines which indicate how man's acts are circumscribed. Thus we support Historical Materialism in the social field, and Freudian analysis in psychology. Armed with these perspectives we are prepared to deal with all forms of transcendentalism."[57]

Im Zwiespalt zwischen Realismus einerseits und den abstrakten und surrealistischen Künstlern andererseits

tauchte für die Künstler der New York School die Frage nach einem neuen 'subject matter' auf. Barnett Newman schreibt über diese Situation:

> "Essentially these painters were dissatisfied with realism and yet they could not enter into the reaction against realism typified by the abstract and surrealist artists. In the one case they felt it was no solution for the painter dissatisfied with cheap subject matter to deny it entirely ... at the same time they could not accept the dream world of the Surrealists."[58)]

Ihr Bedürfnis ihre Empfindungen, ihr existentielles Erleben, ihre Individualität auszudrücken, und andererseits bleibende universelle Werte zu schaffen, die über die Hinfälligkeit der zeitlichen Erscheinung, die sie alle im Zusammenbruch ihrer äußeren Welt erfahren mußten, hinausgingen, führte die abstrakten Expressionisten zum Mythos. Sie verwenden den Mythos[59)] hier jedoch nicht im allegorischen Sinn, also erzählend oder darstellend, sondern die mythischen Gestalten werden im Sinne von Archetypen als "autonome Gestalten des Geistes betrachtet, die aus sich selbst, aus einem spezifischen Prinzip der Sinn- und Gestaltgebung begriffen werden müssen."[60)] In diesem Verständnis haben Mythos, Ritual und Kunst eine gemeinsame Quelle: den Wunsch, tief und stark empfundene Emotion auszudrücken.[61)] So schreibt Rothko, daß der Mythos uns nicht deshalb fasziniert, "weil er einen romantischen Beigeschmack hat, noch durch die Erinnerung an die Schönheit vergangener Zeitalter, noch durch die Möglichkeiten für die Phantasie, sondern weil er für uns etwas ausdrückt, was wirklich ist und in uns selbst existiert."[62)] Die Darstellung dieser mythischen Inhalte

geschieht jedoch in einer Form, die ursprünglicher und abstrakter als ihre klassischen Vorläufer ist, da sie näher an ihren unbewußten Quellen ist. Rothko schreibt darüber:

> "Our representation of these myths, however, must be in our own terms, which are at once more primitive and more modern than the myths themselves - more primitive because we seek the primeval and atavistic roots of the idea rather than their graceful classical version: more modern than the myths themselves because we must redescribe their implications through our experience."[63)]

Die Hinwendung zum Mythischen tendiert im Verlauf des abstrakten Expressionismus immer mehr zu zeitlosen, universellen Inhalten und weg von emotionellen, persönlichen Ausdrücken. Newman formuliert schließlich: "The present painter is concerned not with his own feelings or with the mystery of his own personality, but with the penetration of the world mystery."[64)]

Genau dieses Spannungsfeld ist es, in dem Tobey frühzeitig zum einen den abstrakten Automatismus anwandte, zum anderen sofort und ohne Umwege über emotionell-expressive Formulierungen, zur Kunst als Ausdruck universeller Wahrheiten kam. Vor allem die Beschäftigung mit der Zenkunst, in der das Spontane und Universelle in gleicher Weise verbunden sind, führte bei Tobey zu dieser Entwicklung.

3) Zen/Kalligraphie

Die Rolle des Zen, einer ostasiatischen mystisch-religiösen Lebenshaltung, für Tobey habe ich bereits erwähnt. Auch die Künstler des abstrakten Expressionismus beschäftigten sich intensiv mit Zen. Der Kunsttheoretiker und Musiker John Cage beschreibt in seinem Buch 'Silence'[65] die unter den Künstlern und Intellektuellen beliebten Vorlesungen des Zenmeisters D. T. Suzuki an der Universität von New York und die zahlreichen Einflüsse auf ihr Leben und Denken.

Der Zen entwickelte sich aus dem Mahayana-Buddhismus, der im 7. Jahrhundert n. Chr. nach China und Japan kommend starke Einflüsse durch den Taoismus erfuhr. Er kann als eine Reaktion gegen den stark auf die Schriften fixierten Buddhismus gesehen werden, denn er legt weniger Wert auf Gelehrsamkeit als auf Erfahrung. Grundsätzlich kann man den Zen-Buddhismus als "einen Weg und eine Lebensauffassung bezeichnen, der zu keinem der formalen Kategorien des westlichen Denkens"[66] gehört. Er ist dem Wissen des Westens, das man vom Gesichtspunkt des Zen aus als 'konventionelles Wissen' bezeichnen würde, entgegengesetzt. Konventionelles Wissen beruht auf dem Kode von Regeln und Konventionen, den sich die Gesellschaft für ihr soziales Zusammenspiel schafft. Dieses Denken ist notwendigerweise statisch und schafft ein statisches Weltbild, das dazu neigt, nichts als wirklich anzunehmen, was man nicht in Begriffen fassen kann, was sich einem linearen Denken entzieht.

In der Weltvorstellung des Zen ist die Grundlage aller Existenz das Tao, das begrifflich nicht zu fassen ist. So heißt es bei Lao-Tse: "Wenn das Tao sich in Worten fassen ließe, wäre es nicht mehr das unwandelbare Tao."[67] Tao ist das allemzugrundeliegende und dennoch unabhängige Sein:

> "There was something vague before heaven and earth. How calm! How void! It stands alone, unchanging; it acts everywhere, untiring. It may be considered the mother of everything under heaven. I do not know its name, but I call it by the word Tao."[68]

Der Unterschied zwischen Tao und der westlichen Vorstellung von Gott ist, daß Gott die Welt durch einen Schöpfungsakt erschaffen hat, während das Tao sie durch 'Nicht-machen' (wu-wei) hervorbringt, was unserem Begriff von'Wachsen' entspricht. Im Gegensatz zur notwendigen Konstruktion, dem Zusammensetzen von Einheiten, das durch 'Machen' entsteht, versteht man im Zen das Leben als einen Prozeß. Das 'Nicht-machen', Wachsen, aus dem dieser Prozeß besteht, geschieht spontan, intuitiv, nicht gemäß einem Plan. Spontaneität, Intuition sind dabei geistige Verfahren, die dem diskursiven Denken entgegengesetzt sind. Diese geistigen Verfahren entsprechen dem natürlichen Sein der letzten Realität, das sich nicht kategorisieren läßt, also auch nicht begrifflich zugänglich ist. Deshalb ist es unmöglich, das Tao mit dem bewußten Verstand zu erfassen:

> "So long as the conscious intellect is frantically trying to clutch the world in its net of abstractions, and to insist that life be bound and fitted to its rigid categories, the mood of Taoism will remain incomprehensible."[69]

Um das Tao zu erfassen,muß sich der Mensch dem Unbekannten öffnen.Dies geschieht, wenn man den Geist sich selbst überläßt, genauso wie man sich den unbewußten, unkontrollierten,natürlichen Prozessen des Körpers überläßt. Diese Verfassung des Geistes entsteht durch das Nicht-zugreifen, Nicht-festmachen des Geistes an seinen Eindrücken. Über diese Haltung schreibt Lao-Tse: "The perfect man employs his mind as a mirror. It grasps nothing; it refuses nothing. It receives, but does not keep."[70] In diesem Zustand der Leere wird Raum geschaffen für eine spontane Intelligenz. Es ist ein Zustand der Ganzheit in dem der "Geist frei und leicht funktioniert, ohne Erfahrung eines 'Zweiten' oder Egos, das mit einem Knüppel über ihn wacht."[71] Dieses Sichüberlassen schafft eine Harmonie des Menschen mit sich und dem Universum und beruht auf dem grundsätzlichen Vertrauen, das der östliche Mensch dem natürlichen Sein gegenüber hat. Für ihn ist Religion nicht äußeres Verständnis oder Zeremonie, sondern das 'Erfühlen' einer Einheit mit dem Absoluten in sich selbst.

Eine wichtige Rolle im Zen kommt der Kunst zu. Dabei unterscheidet sich die Kunstauffassung wesentlich von der des Abendlandes. Die Kunst des Zen ist auf keinem Fall Kunstfertigkeit im abendländischen Sinne, die Technik und Könnerschaft voraussetzt, sondern wird als 'Kunst der Kunstlosigkeit' bezeichnet. So ist das klassische Zenbild nicht für Ästheten gemalt. Es entspringt vielmehr einer Suche nach innerer Vervollkommung und ist ein Mittel und ein Weg dazu. Die meisten der großen Zenkünstler waren Mönche und ihre

Bilder dienten oftmals als Lehrmittel in einer spirituellen Meister-Schüler-Beziehung. Ihre Kunst "kommt aus einem eigenen inneren Erleben des Malenden, sie ist ein Lehrmittel für seine Schüler, die den Weg zur Erleuchtung suchen. Jedes Bild ist deshalb ein Aufruf zur Überwindung des Lebens durch Verinnerlichung."[72] Kunst ist für den Ostasiaten deshalb eine Art des Seins, nicht eine Art des Machens, wie auch der Schöpfungsprozeß nach seiner Vorstellung kein 'Machen', sondern ein Wachsen aus dem Sein ist. Formale, von außen kommende Kriterien spielen deshalb keine oder nur eine sekundäre Rolle. Über diese Auffassung und ihr Verhältnis zur westlichen Kunst schreibt Suzuki:

> "Ich höre oft chinesische und japanische Kunstkritiker erklären, die morgenländische Kunst stelle Geist und nicht Form dar. Denn, sagen sie, die Form erschaffe sich selbst, wenn der Geist erfaßt sei. Hauptsache sei es, in den Geist der Sache einzudringen, die sich der Maler zum Gegenstand wähle. Der Westen andererseits betone die Form, bemüht sich den Geist durch das Mittel der Form zu ergreifen. Der Osten ist genau gegenteiliger Auffassung: für ihn ist der Geist alles. Und er denkt, wenn der Künstler den Geist erfaßt, dann enthüllt sein Werk mehr, als Farbe und Linien darstellen können. Ein wirklicher Künstler ist für ihn ein Schöpfer, kein Nachahmer."[73]

Gemäß dem Schöpfungsprinzip des Tao ist auch der künstlerische Schöpfungsakt intuitiv. Er beruht darauf, daß der Künstler sich innerlich in das zu Malende versetzt, und nicht mittels der Form sich ihm nähert. Angestrebt ist eine Identität, die "in den Kern des Daseins zurückgreift, wo noch keine Entzweigung stattgefunden hat,"[74] eine Identität, in der Se-

hender und Gesehenes als Eines identifiziert werden. Der Künstler bringt sich dafür in eine Verfassung, in der der zielgerichtete Geist, der eingreifende und formende Verstand ausgelöscht ist, eine Verfassung, "in der er ohne Zweck wartet, aber in einem Zustand höchster Spannung."[75] Dabei besteht die Aufgabe des Künstlers darin, ohne Absicht zu sein und 'aus dem Weg zu gehen', den natürlichen Impulsen freien Lauf zu lassen. Diese äußern sich dann oft in einem schnellen und spontanen Geschehen, dem die Kalligraphie und Tuschmalerei entgegenkommt. Über dieses Vorgehen heißt es:

> "Just as the sage might see the truth in a flash, so the artist, seized by inspiration, could paint his picture in a matter of minutes. What counted was not hours laboriously worked out details, but brief periods of highly concentrated activity. The medium itself encouraged this approach, for in ink painting nothing could be changed once the bruch stroke had been put down."[76]

Diese Eigenschaft der Tuschmalerei ist es, die einen so wichtigen Einfluß auf Tobey, die abstrakten Expressionisten und Tachisten hatte. Sie ermöglicht eine unmittelbare, graphologische Niederschrift der spontanen, inneren Empfindung und Erregung.

Dabei kommt es nicht auf eine äußere Vollkommenheit des Bildes an. Vielmehr wird durch die Skizzenhaftigkeit des Bildes Raum gelassen für eine einfühlende, und damit dem geistigen Gehalt des Bildes nähere Betrachtungsweise. Seckel beschreibt dieses Verfahren der Zenkunst:

> "Aus dem Prinzip der immer neu gewonnenen spontanen 'inneren Form', der vielsagenden Andeutung, der 'zufälligen' Ordnung, der bewegten Komposition und Formgebung, des labilen Gleichgewichts, vor allem aber aus der Grundüberzeugung des Zen von der Nutzlosigkeit aller diskursiven, ausführlich-detaillierten Darlegung und Darstellung und vom Vorrang der suggestiven Übermittlung einer intuitiven Schau ergibt sich ein besseres Verständnis jener 'Skizzenhaftigkeit' vieler Zenbilder."[77)]

Obwohl im Zen der Akt des Malens völlig erfüllt ist von der subjektiven Empfindung und Erfahrung des Künstlers, kann man sie nicht subjektivistisch im europäischen Sinn bezeichnen, denn "sie hat wenigstens in ihren guten Zeiten nie nach einem eigenwilligen Ausdruck besonders 'origineller Persönlichkeit' gestrebt."[78)] Vielmehr wird durch den unverfälschten Impuls, den der Maler durch Selbstaufgabe und Hingabe erfährt und wiedergibt, ein überindividueller, transzendenter Bereich in ihm offenbart,der eine allgemeingültige Aussage gewinnt. In diesem Prozeß "springt der Künstler aus seinem innersten und persönlichsten Wesensgrund hinein in die 'Buddhanatur' (das Tao) und erfährt, daß beides eigentlich ein und dasselbe sind."[79)]

Die Malerei als Aktion, das Verhältnis von subjektivem Ausdruck und transzendentem Inhalt der Zenmalerei, das existentielle Verständnis der Kunst als Ausdruck des Seins und die Unabgeschlossenheit des Kunstwerks sind zweifellos Erscheinungsweisen der Zenkunst, deren Einfluß auf die Kunst Tobeys und des abstrakten Expressionismus unübersehbar sind.

III Erscheinungen

Die in den vorigen Kapiteln angeschnittenen Erscheinungen der Malerei als Aktion möchte ich im folgenden genauer ausführen. Dabei kristallisieren sich drei Hauptpunkte heraus: der Prozeß der Malerei als Aktion, mit anderen Worten das gestische Malen, das Kunstverständnis, das sich aus ihm ergibt und seine Auswirkung auf die Erfahrung und Haltung des Betrachters.

1) Gestisches Malen

Freies, gestisches Malen gehört von jeher zu den Merkmalen eines 'malerischen' Stiles. Sieht man die Handzeichnungen Rembrandts oder die Malerei Manets an, so ist hier bereits ein spontanes, unreflektiertes Zeichnen und Malen zu finden. Der Unterschied in der Verwendung des freien, impulsiven Malstils eines Manets aber, der darauf zählt, daß die Hand mehr weiß als das Auge sieht, und den abstrakten Expressionisten ist, daß bei ihnen dieses Unbewußte allein, ohne Rückbeziehung auf die Gegenstandswelt, zum Bildinhalt erhoben wird. In seinem aufschlußreichen Buch 'Die Vorgeschichte der Abstrakten Malerei'[80] entwickelt Otto Stelzer die Geschichte einer Kunsttheorie, die das Unbewußte zum wichtigen Antrieb der künstlerischen Tätigkeit erhebt. Vor allem die Kunsttheorie Konrad Fiedlers ist dabei von besonderem Interesse.

a) Konrad Fiedler

Schon Novalis führt aus: "Die Hand wird beim Maler Sitz des Instinkts."[81] Konrad Fiedler, dessen kunsttheoretisches Werk Ende des 19. Jahrhunderts entstanden ist, geht auf diesen Zusammenhang ausführlich ein. Über die Bedeutung der freien, unreflektierten Handbewegung beim Malen führt er aus: "Die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge tut, gerade in dem Punkt auf und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Sinns angelangt ist."[82] Voraussetzung dafür ist, daß man die "unberechtigte Scheidung zwischen geistigem und körperlichen Tun aufhebt."[83] Nicht nur gleichgesetzt wird die physische Bewegung dem psychischen und geistigen Inhalt, sie geht diesem sogar voraus und ist dessen Bedingung. Erst in der Aktion, in der Tätigkeit der Hand, im Prozeß des Malens, entwickelt sich die Vorstellungswelt des Künstlers:

> "Gerade der Künstler wird sich bewußt sein, daß die höchste Entwicklung seines geistig-künstlerischen Lebens erst in dem Augenblick beginnt, in dem sein Vorstellungsdrang die äußeren Organe seines Körpers in Bewegung setzt, in dem zur Tätigkeit des Auges und des Gehirns die Tätigkeit der Hand hinzutritt. Dann erst betritt er die Bahn, an der er sich aus der Dunkelheit und Beschränkung zu steigender Klarheit und Freiheit emporarbeitet. All seine Begabung, all seine Genialität entwickelt sich erst in diesem äußerlich wahrnehmbaren Tun, in dem sich nicht die Darstellung, sondern die Entstehung der künstlerischen Vorstellungswelt vollzieht."[84]

Nitzsche[85] beschreibt den Zusammenhang zwischen dem künstlerischen Antrieb, der Imagination, und der manuellen Tätigkeit des Kunstschaffens ausführlicher. In einer etwas überzogenen Formulierung, die vielleicht auf einen

besonders ekstatischen oder manischen Künstlertypus zutrifft, die aber doch das Wesen dieses Vorgangs charakterisiert, schreibt er:

> "Man muß sich den Zustand zunächst als Zwang und Drang denken, durch alle Art Muskelarbeit und Bewegung die innere Spannung loszuwerden: sodann als unfreiwillige Gleichordnung dieser Bewegung zu den inneren Vorgängen (Bildern, Gedanken, Begierden) -, als eine Art Automatismus des Muskelsystems unter dem Stoß von innen wirkender Reize; unfähig, die Reaktion zu verhindern, der Hemmungsapparat gleichsam ausgehängt... Ein Bild, innerlich auftauchend, wirkt als Bewegung der Glieder."[86]

Dieser Vorgang, in dem der Künstler in seine schöpferische Tätigkeit versunken ist, hat eine Auswirkung auf seine Selbstwahrnehmung und das Verhältnis zu seiner Umwelt. Voraussetzung dafür ist jedoch, wie Fiedler formuliert:

> "... daß er vollständig in dem, was er tut aufgeht, daß er alles vergißt, was sein Bewußtsein, abgesehen von seiner Tätigkeit beschäftigen kann. Er weiß dann nicht mehr zu trennen zwischen Wahrnehmen, Vorstellen, Erinnern usw. ... und der mechanischen Tätigkeit der äußeren Organe seines Körpers, die sich allmählich des ganzen Menschen bemächtigte und ihn in Bewegung setzt... Je mehr der Künstler sich nicht mehr bloß mit dem Auge oder mit der Einbildungskraft, sondern mit der ganzen Person, mit der Einbildungskraft seines ganzen Körpers, mit der Tätigkeit seiner Hände in den Vorgang verstrickt fühlt... desto mehr scheidet er aus allen Beziehungen zu den Dingen aus, die vorher Macht über ihn hatten."[87]

Er ist in einem Zustand der 'Freiheit', in dem er "den Standpunkt der Welt gegenüber verläßt", und sich selbst "als einen Bestandteil der Welt" empfindet. In jenem Zustand der Einheit erfährt er, "daß jene Trennung von Welt und Individuum nur ein trü-

gerischer Schein ist, und daß die Welt im Individuum ihre immer sich erneuernde Entstehung vollzieht."[88]

Viele dieser Beobachtungen, die in dieser Subtilität kaum woanders zu finden sind, treffen mit verblüffender Genauigkeit auf die abstrakten Expressionisten zu. Angewandt jedoch mit einer Radikalität, die vorher in der Geschichte der Kunst nicht zu finden war, ergibt sich daraus ein völlig neues Verhältnis zum Bild.

b) Die Malfläche als Aktionsfläche

Mit der Auflösung des Darstellungswillens, der Absicht, ein bestimmtes Bild zu malen, verliert die Bildfläche als Darstellungsfläche an Bedeutung. Sie hört auf ein Gegenüber zu sein, auf dem das 'Andere', das Bild, seinen Platz findet, und wird zur Aktionsfläche, auf der der Malakt stattfindet. Harold Rosenberg schreibt darüber:

> "At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an area in which to act - rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyse or 'express' an object, actual or imagined."[89]

Nichts macht diesen Vorgang deutlicher als Jackson Pollocks Malverfahren, die Leinwand auf den Boden zu legen und um sie und teilweise auch auf ihr sich bewegend, die Malerei aufzutragen. Verglichen dazu, behält Tobey das eher traditionelle Verhältnis zum Bild als Staffeleibild. Jedoch bringt grundsätzlich schon allein das Verfahren der gestischen Malerei mit sich, daß die Bildfläche als eine Fläche betrachtet wird, auf der der Maler 'lebt'.

c) Zufall/Accident/Unbekanntes

Eine große Bedeutung in der Entwicklung des Bildes durch die Aktion bekommt, als Gegensatz zur vorbewußten Planung und Bildkonzeption, der Zufall. Oftmals beginnt der Malprozeß mit einem möglichst zufälligem, unkontrollierten Geschehen. So schreibt James Brooks:

> "Ich beginne mit der Improvisation. Es ist meine Absicht, so viel Unbekanntes wie möglich auf die Leinwand zu bringen."[90]

Henry Michaux, als informeller Künstler, beschreibt diesen Anfangsprozeß in ähnlicher Weise:

> "Eine Falle für das Unbewußte ist das Aquarell, eine Provokation der Fläche: Dieser Verlauf des Malens ist fast so etwas wie ein 'natürlicher', vom Willen unabhängiger Entstehungsprozeß. Anlaß ist ein accident, der übrigens nur im Ausschütten des Wassers über das Papier zu bestehen braucht - und es gilt, so schnell wie möglich zu verfahren."[91]

Die Bedeutung des Zufalls und Unfalls als künstlerisches Verfahren ist in der Geschichte der Kunst nichts völlig Neues. So berichtet schon Leonardo da Vinci, wie anregend es für die Einbildungskraft des Künstlers ist, auf eine Mauer zu schauen, die fleckig ist oder aus verschiedenfarbigen Steinen besteht.[92] Im Surrealismus wird der Zufall schließlich zum geläufigen Topos. Dort ist der Zufall nichts anderes als eine Manifestation des Unbewußten. Er ist "die Gestalt, unter welcher die äußere Notwendigkeit sich manifestiert, die im menschlichen Unterbewußtsein am Werk ist."[93] Auch in der ostasiatischen Kunst ist der Zufall miteinbezogen. In ihr gehört der Zufall zur Harmonie des

universellen Geschehens. Wie Seckel bemerkt, wird in ihr "jene 'Zufälligkeit' äußerst bedachtsam herbeigeführt... und befindet sich von vorneherein im Einverständnis mit dem Wesen und Rhytmus der Dinge; das scheinbar Zufällige wirkt als könne es gar nicht anders sein als wie es ist."[94)]

In welchem Ausmaß die Künstler des abstrakten Expressionismus den Zufall verwenden ist sehr verschieden. Grundsätzlich dient er bei allen dazu, in eine Wechselbeziehung zum Vorgegebenen einzutreten, in der Erinnerungen, Empfindungen und Assoziationen entstehen und eingebracht werden können. In welchem Verhältnis dabei Zufall und 'Bearbeitung' stehen, wechselt von Künstler zu Künstler. Auch der Zufall als unwillkürliches Geschehen wird von Künstlern wie Pollock und Tobey abgelehnt. In ihrem Arbeitsprozeß kann man eher von einem 'kontrollierten Zufall' sprechen, in dem der Zufall als eine durchaus notwendige Äußerung des Unbewußten hervorgeht und insofern nicht mehr als 'Zufall' zu bezeichnen ist. So heißt es bei Pollock, "I don't use the accident... I deny the accident,"[95)] während Tobey ausführt:

> "Wenn ich auch den Zufallsmoment nicht verneine, so mache ich es doch nicht zur Hauptsache. Mehr noch als die Chinesen, lieben die Japaner das Zufallsmoment, verehren es und suchen es sogar manchmal. Ich persönlich nehme es eher hin, oft jedoch nur, um es den festgelegten Elementen einzuverleiben."[96)]

Die grundsätzliche Offenheit, die all diesen Künstlern zu eigen ist, sich dem Unbekannnten immer wieder auszusetzen, entspricht dem Experiment mit neuen Materia-

lien und Formmöglichkeiten, zu dem sich Tobey Zeit seines Lebens bekannt hat. Zu seinem Verhältnis zum Experiment, zur Suche nach dem Unbekannten mit Hilfe des Unbekannten sagt er: "In einer Zeit, in der sich das Experimentieren in allen Formen des Lebens ausdrückt, wird das Suchen der einzige gültige Ausdruck des Geistes."[97] Es ist diese Haltung der Suche, dem Experiment mit dem Unbekannten, auf die man sich einlassen muß, um das Neue zu erfahren, die das Interesse der Künstler der 4oer Jahre[98] an dem spanischen Mystiker Johannes vom Kreuz weckte. So schreibt Tapié über ihn:

> "'Um zum Unbekannten zu gelangen, geh' durch das Unbekannte. Ich muß voranschreiten, um die Dinge zu begreifen'. Es ist klar, daß ohne vorausschauenden Glauben der Hl. Johannes vom Kreuz die Reise nicht unternommen hätte. Seine Suche nach der Wahrheit führte ihn tatsächlich zum Unvorhersehbaren und durch das Unbewußte. Aber die Suche ist mit einer unbewußten Gewißheit verbunden. Es ist wichtig, vor der Erfahrung neu zu sein und bereit, das neu Eingebrachte zu begreifen."[99]

d) Unbewußtes Malen

Immer wieder betont Tobey, daß sein künstlerisches Wollen und Handeln keine bewußten Ziele verfolgt. Er sagt darüber an verschiedenen Stellen: "Mein Werk entwickelt sich mehr unbewußt als bewußt. Ich arbeite nicht mit intellektuellen Möglichkeiten. Mein Werk ist inneres Betrachten..."[100] Der bewußte Geist muß schlafen. Denn wenn das Kunstwerk ganz bewußt ist, kann es nicht wahr sein."[101] Dieser Prozeß des unbewußten Malens wird besonders deutlich, wenn Tobey seine Unterrichtsmethode erklärt, die er in seiner

langjährigen Tätigkeit als Kunstlehrer anwandte:

> "Die wichtigste Form des Unterrichts besteht darin, das Individuum mit dem wichtigsten Problem zu konfrontieren, indem man ihm sich seiner Einbildungskraft bewußt werden läßt. Das erweckt als Folge seine Erinnerungskraft oder macht ihm die Dürftigkeit seiner Bildwelt und seiner Beobachtungsfähigkeit bewußt. Das Bewußtsein seiner Schwächen wird zur Quelle der Erfindung, die wiederum einen Prozeß von Assoziationen stimuliert, die die Einbildungskraft auf kreativer Ebene meistert. Das erscheint als eine langsame und schwierige Methode, aber so indirekt sie ist, ist sie doch der sicherste Weg an ästhetische Wahrheiten anzuknüpfen, nach denen die gewöhnliche Methode gängiger Rezepte, unendlich viel leichter, nicht trachtet."[102)]

Die Handlung des Malers besteht in diesem Vorgang darin, daß er die anfänglichen Improvisationen, Erfindungen, Zufälligkeiten durch eine Art 'Ausgleichsarbeit' mit seinen mitgebrachten und durch das Bild provozierten Erinnerungsbildern verbindet. Jackson Pollock beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen:

> "Bin ich in meinem Bild, weiß ich nicht mehr, was ich tue. Erst nach einer Spanne des 'Kennenlernens' sehe ich, was ich getrieben habe. Ich scheue mich nicht zu ändern, Zeichen, Figuren zu zerstören, usw., denn das Bild hat sein eigenes Leben.Ihm versuche ich zum Durchbruch zu verhelfen. Doch verliere ich den Kontakt mit dem Bild gibt es Pfuschwerk. Sind wir harmonisch beieinander und verstehen uns im Geben und Nehmen, wird das Bild gut."[103)]

Das Spannungsfeld des Künstlers liegt zwischen ihm und der Bildfläche, mit der er sich in einem dramatischen Dialog befindet. In einem ständigen Wechselverhältnis von Geben und Nehmen, von Frage und Antwort, in dem "jeder Pinselstrich eine Entscheidung ist, die durch eine

neue Frage beantwortet wird,"[104] entwickelt sich das Bild.

Eines der zentralen Entscheidungen dieses Malverfahrens, das ein ständig fließender Prozeß ist, ist den richtigen Zeitpunkt zu finden, an dem das Bild keine Antwort mehr verlangt, an dem es fertig ist. Es ist der Zeitpunkt einer bestimmten Sättigung des Bildes, einer Befriedigung im Maler, in der alle Fragen, alle Probleme, alle Unruhe und schöpferische Erregung zur Ruhe kommen, und das Bild sich als eine unabhängige Einheit ablöst. Fertig in dem Sinne, daß alle Formen verfestigt und geschlossen sind, ist das abstrakt-expressionistische Bild jedoch nie. Auch im letzten Stadium hat das Bild immer einen offenen, prozeßhaften, skizzenhaften Charakter, der Freiraum läßt für Empfindung, der sich nicht konkretisiert, sondern immer im Fließenden, Intuitiven bleibt, aus dem es entstanden ist. Tobey bezeichnet diese Eigenschaft des Bildes als 'atmend' und fordert:

> "We artists must learn to breathe more.
> A static painting, however well done has
> no breath in it; it doesn't breathe."

Der Malprozeß muß beendet werden, solange das Bild noch 'Atem' hat, solange es noch 'lebt'. Führt man es zu weit aus, verliert es diese Qualität:

> "if you don't know when to stop, and carry
> the picture too far, you have a corpse in
> your hand."[105]

Der Träger der informellen künstlerischen Tätigkeit, der Impulse des Künstlers, des Verhältnisses zwischen Malfläche und Künstler, der Frage und Antwort wird

von den meisten abstrakten Expressionisten als Empfindung bezeichnet. Diese Gefühlswelt reicht von einem zarten, vagen Suchen, einer Empfindungswelt, die jenseits von Sentimentalität und Emotionalität liegt, bis hin zur ekstatischen Leidenschaftlichkeit. Robert Motherwell beschreibt die Leidenschaft als Grundlage der schöpferischen Auseinandersetzung folgendermaßen:

> "Leidenschaft ist eine Art unerschöpflicher und intensiver Durst nach gewissen Gefühlen und Zuständen. 'Objekte' zu finden oder zu erfinden, deren gefühlte Qualität die Passionen befriedigt - das ist für mich die Aktivität des Künstlers, eine Aktivität, die nicht einmal im Schlaf aufhört. Deshalb placiert und deplaciert der Künstler ständig, bezieht und bricht Beziehungen; es ist seine Aufgabe einen Qualitätskomplex zu finden, dessen Fühlen gerade richtig ist - sich zum Unbekannten und Chaos neigt und doch geordnet und bezogen ist, um geschätzt zu werden.[106)]

Schon in der Zenkunst ist dieses Spektrum von Antrieben, vom ekstatischen Sichentäußern bis zum gesammelten, kontemplativen Vorgehen vorhanden. So heißt es über den Maler Wang Hsia:

> "One of the first painters of Zen, Wang Hsia, who lived in the early ninth century, would perform when he was drunk real 'tours de force', going so far as to plunge his head into a bucket of ink and then flop it over a piece of silk on which there appeared, as of by magic, lakes, trees, enchanted mountains."[107)]

Die Art und der Grad der Emotionen, das Verfahren, mit dem sie provoziert werden und sich entäußern und der Anteil und Charakter des bewußten Eingreifens sind bei jedem abstrakten Expressionisten verschieden.

Um diesen Bereich der Genese des Kunstwerkes zu differenzieren, entwickelte Harold Rosenberg ein 'Vokabular der Aktion'. Er nennt als Kriterien "ihren Anfang, die Dauer, die Richtung - psychischer Zustand, Konzentration und Entspannung des Willens, Passivität, wachsames Warten"[108] und trifft Unterscheidungen zwischen dem Automatischen, Spontanen und Evozierten.

In dem breiten Spektrum der Möglichkeiten bildet der äußerste Gegenpol zur leidenschaftlich-emotionellen die meditative Malerei. Während das emotionelle Verfahren ein Ergriffensein durch nicht kontrollierte Gefühle wie Angst, Verzweiflung, Sexualität, Aggression, Freude ist, ist das meditative in weit größerem Maße ein 'Loslassen' von Gedanken und Gefühlen. Es ist ein Abwarten und Warten auf Impulse, die aus einem Bereich kommen, der jenseits der subjektiven Gedanken- und Gefühlswelt liegt. Tobey bekennt sich eindeutig zu dieser Haltung. Für ihn muß die Malerei "aus der Meditation erfolgen, viel eher als aus der Aktion." So ist für Tobey

> "... eine bestimmte Verfassung des Geistes die beste Vorbereitung, aus ihr kommt die Aktion. Geistige Ruhe ist ein Ideal, vielleicht der ideale Zustand, den man in der Malerei suchen muß und sicherlich eine Vorstufe des schöpferischen Aktes."[109]

Dies entspricht der Haltung, die weitgehend der Zenkunst zugrundeliegt. Hier trifft der Maler, bevor er zu malen beginnt, auf ganz zeremonielle Weise Vorbereitungen, die dazu dienen, diese Ruhe des Geistes herbeizuführen:

> "Before taking up his brush the painter must take off his clothes and sit cross-legged. That means that he must nourish in his heart gentleness and cheerfulness; his ideas must be quiet and harmonious; the heart should be quiet, honest and sincere to the utmost."[110]

Diese Verfassung ist es, die das 'Lassen' in seiner reinsten Form ermöglicht, die ermöglicht, was Tobey in der ostasiatischen Kunst erfuhr, nämlich die Natur die Führung in der Arbeit übernehmen zu lassen, nicht im Wege zu stehen. Gemeint ist damit, daß "der Künstler schweigt, damit die 'Stimmen' nicht mit seiner Stimme verwechselt werden. Das aber bedeutet, daß seine Stimme jenen Grad von Reinheit erlangt hat, bei dem sie nicht mehr als Ausdruck seiner selbst verstanden und gehört wird."[111] In diesem Prozeß entwickelt sich aus der immanenten, subjektiven Tätigkeit des Künstlers die höchste, transzendente Objektivität.

Viele Äußerungen Tobeys richten sich gegen eine Kunst als Ausdruck persönlicher Gefühle. Für ihn, wie für die abstrakten Expressionisten in ihrer späteren Phase, ist das Kennzeichen der neuen Kunst die Überwindung des Subjektiven durch das Übersubjektive. Er stellt fest:

> "If art is the mirror of man he must have in this day cracked the mirror before he gazed upon himself. There are certainly many evidences that he is sick of reflection."[112]

Er beargwöhnt Psychologie und Psychoanalyse, weil "sie den Menschen von seinem Leid besessen machen, so daß er allein damit beschäftigt vergißt, daß es im

religiösen Bereich viele Menschen gibt, die etwas anzubieten haben."[113] Er legt großen Wert darauf, eine Haltung im Leben und in seiner Malerei einzunehmen, die man vielleicht als 'klassisch', im Gegensatz zur romantischen, subjektiven, weltabgewandten bezeichnen könnte. So nennt er zwar seine Städtebilder 'dionysisch' inspiriert, d. h. unbewußt-rauschhaft, die 'Meditationen'[114] aber nennt er 'apollinisch'. Der apollinische, ausgeglichene Mensch ist es auch, dem "das Unbekannte gehört." Denn aus dieser Ausgeglichenheit entsteht "eine gleich gründliche Kenntnis des inneren wie des äußeren Raumes... Wenn der Mensch in einem zum Schaden des anderen abenteuert, wird das Gleichgewicht zerstört, er verliert die Fassung."[115] Während Tobey das subjektiv-dionysisch-romantische dem Heranwachsenden zuordnet, fordert er: "The era of adolescence is over. We must concentrate outside ourselves. As we arrive at maturity, we must take on new responsibilities." Nicht die Trennung durch Subjektivität, Individualität sucht er anzustreben, sondern die Einheit der Menschen in einem übersubjektiven Selbst: "We all feel a seperateness - we wish that a drop of water would soften our ego."[116]

2) 'Kunst ist Sein'

Das besondere Verhältnis der Malerei als Aktion zur Genese des Kunstwerks bringt auch ein neues Kunstverständnis mit sich.

Noch in dem von Ad Reinhardt und Robert Motherwell editierten Buch 'Modern Artist in America' heißt es: "Wir können uns nicht von Kummer und Freude distan-

zieren, die wir in das Gemälde einbringen".[117]
Später jedoch formuliert Reinhardt drastisch:

> "Die schönen Künste sind kein 'Broterwerb' und 'keine Art zu Leben' und ein Künstler, der sein Leben seiner Kunst oder seine Kunst seinem Leben widmet, belastet seine Kunst mit seinem Leben und sein Leben mit seiner Kunst. Kunst, die zu einer Frage von Leben und Tod wird, ist weder schön noch frei."[118]

Nicht ohne Grund gehen beide Verständnisarten auseinander hervor. Das Unmittelbare, das durch die gestische Malerei dem Bild vermittel wird, erlaubt es, das Bild aus allen Zusammenhängen zu lösen. So bietet auch das emotionell-gestische Bild dem Betrachter Erfahrungen, die zwar bestimmte Inhalte haben, die aber nicht auf etwas zu beziehen sind, was außerhalb des Bildes liegt. Das Bild löst sich von seinem Schöpfer im Augenblick der Vollendung und wird zur eigenen Entität, die mit nichts verbunden ist als mit den auf ihm aufgetragenen Erfahrungs- und Gefühlskomplexen. Rothko schreibt darüber:

> "... in dem Moment, in dem eines vollendet ist, ist die Intimität zwischen der Schöpfung und dem Schöpfer beendet. Er ist ein Outsider. Das Bild muß für ihn, wie für jeden, der es später erfährt, eine Enthüllung sein, eine unerwartete und unvorhergesehene Lösung einer ewigen, bekannten Notwendigkeit."[119]

Das Bild gewinnt einen 'Seinscharakter' in dem Maße, wie es aus dem ungebrochenen, d. h. von keiner Reflektion und keinem bewußten 'Kunstwollen' gestörten 'Sein' des Malers entspringt. Dabei ist der Malakt so eng mit der Persönlichkeit des Malers verbunden, daß sich seine Malerei in einer ständigen Erneuerung befindet, die dem Fluß der Veränderungen und Bewegungen

im Menschen entspricht. Diese Unmittelbarkeit aufrechtzuerhalten, nicht in Manierismen zu verfallen, und damit den Kontakt zur immer wechselnden Persönlichkeit zu verlieren, macht die Qualität eines abstrakt-expressionistischen Künstlers aus. Dabei zeigt sich bei vielen Künstlern, daß dieser immer wieder angestrebte Kontakt mit dem unmittelbaren Sein oft zu einer Selbstentäußerung führt, die auf Kosten einer lebenserhaltenden und konstruktiven Stabilität geht. Schicksale wie Pollocks und Wols sind Zeugen dafür.

Den Gegenpol zu dieser Selstentäußerung, die manchmal fast an Selbstzerstörung grenzt, bietet die Haltung, die bei Tobey und im östlichen Denken zu finden ist. Auch hier ist Malerei eine Form des Existierens. Da sie aber Teil eines Weges ist, der in der Harmonie des Menschen mit den Weltgesetzen endet, ist sie eine ethische Handlung, die das Ziel hat, den Menschen zu erheben. Kunst in diesem Sinne ist eins mit der Entwicklung des Menschen, was bedeutet, daß im ostasiatischen Denken ein großer Künstler auch immer mit einem edlen Menschen gleichgesetzt wird.

Diese Tendenz zur Kunst als moralische Entscheidung zeichnet sich auch in der Spätphase des abstrakten Expressionismus ab. Befreiung vom subjektiven Selbst, von den Wechselfällen des Alltags, Ablehnung von 'Sichgehenlassen' und Disziplin sind Kennzeichen eines neuen Kunstverständnisses. Wenn Tobey fordert, "wenn der Mensch jemals grundlegende und bleibende Werte für die Kunst finden will, dann muß er diese Werte im Bereich des Geistigen finden,"[120] dann drückt er

damit das Bestreben seiner und der Kunst dieser späten abstrakten Expressionisten aus, eine zeitlose, universelle Kunst zu schaffen. Eine Kunst, die eine Klassik heraufbeschwört, die an die große Tradition religiöser Kunst anschließt.

3) Rezeption

Das informelle Bild fordert ein besonderes rezeptives Verhalten. Mit den üblichen formalen Kriterien ist ihm nicht beizukommen. So schreibt Arnold Gehlen:

> "Angesichts der informellen Malerei muß der Kommentar unscharf werden und endlich ins Schwimmen geraten, bis zu dem Grenzfall hin, wo er sich in reine Rhetorik auflöst, weil das Bild objektiv keine sachlich umgrenzbaren Worte hergibt, da es keine beschreibbaren Elemente mehr enthält - mit welchen Worten wolle man ein tachistisches Bild unverwechselbar und identifizierbar beschreiben?"[121]

Der Betrachter muß, um dem informellen Bild gerecht zu werden, eine Haltung einnehmen, die der des Malers ähnlich ist. Diese besteht darin, sich dem Bild auf einer nicht begrifflichen Ebene zu nähern, was Tobey meint, wenn er sagt, "man muß das Fühlen eines Gemäldes dem Betrachten vorziehen."[122] Bild und Betrachter sind dabei "nicht durch entstellende Schichten von Konventionen und Norm getrennt, ihre Beziehung ist nicht durch Formeln mechanisiert, durch Regeln eingeengt und festgelegt. Der Betrachter ist auf seine existentielle Erfahrung, sein Gewissen, seine Antenne, sein intuitives Erfassen angewiesen."[123] Dabei trägt die offene Form des Bildes dazu bei, im Betrachter den Empfindungs- und Assoziationskomplex zu stimulieren, der dem entspricht, der im Maler wirksam war.

Im Entstehen seines Bildes verweigert der informelle Künstler nicht nur die üblichen Normen der Kommunikation, - er ist nicht mal an ihr interessiert. So heißt es bei Tobey, "the artist, when he is painting, is not thinking of communication."[124] Vertieft in der Beschäftigung mit sich und seinen Antrieben, gibt es für sein Schaffen keinen anderen Grund als den Akt selbst. Dennoch besteht eine tiefliegende Beziehung zur Welt. Wenn Tobey in einer Diskussion das Thema 'Der Künstler in der Gemeinschaft' umformuliert in 'Die Gemeinschaft im Künstler', dann meint er damit, daß der Künstler aus einer Seins- und Erfahrensschicht handelt, die, obwohl subjektiv erlebt, von kollektiver Natur ist. Damit ist die Kunst nicht Selbstzweck, sondern bekommt Bedeutung für die Gemeinschaft. "Der Künstler tritt aus seinem Elfenbeinturm und ist froh, wieder Teil des Ganzen zu werden, und alle werden dahin gelangen, diese und andere Aktivitäten als Manifestation eines höheren menschlichen Bewußtseins anzusehen, als Vision des Ganzen."[125]

IV Zusammenfassung

Wie aus den obigen Ausführungen ersichtlich wurde, ist die Malerei als Aktion ein Ausdruck zahlreicher Einflüsse, die nicht nur aus einem veränderten Kunstverständnis, sondern auch aus einem veränderten Selbstverständnis des Menschen resultieren.

Grundsätzlich werden dem Menschen dabei transzendente, über seine Realität hinausgehende Seins- und Erfahrungsmöglichkeiten zugesprochen, die jedoch nicht

in wie immer geartete begriffliche Zusammenhänge gebracht werden, sondern 'reines Sein', 'reine Erfahrung' sind. Entwickelt hat sich dieses Verständnis aus expressiven Ausdrucksversuchen, die die Möglichkeit eines unreflektierten, unverfälschten Ausdrucks erforschten, und der Überschreitung dieses persönlichen Ausdrucks in überpersönliche Bereiche aus der Erkenntnis, daß der Tiefenbereich des Subjektiven in ein Allgemeingültiges, Weltverbindendes und Weltkonstituierendes übergeht. Dieses Wissen entsteht aus den Erkenntnissen der Psychologie und der ostasiatischen Philosophie und hat als Grundlage eine Ablösung aus jenen Bezügen unserer Welt, die durch den Begriff, die Logik und eine äußere Empirie gekennzeichnet sind.

Jene 'andere' Schicht der Existenz, aus der die Malerei als Aktion entsteht, wird von Tobey und den Künstlern des späten abstrakten Expressionismus als ein Reservoir grundlegender Wahrheiten angesehen. Diese Wahrheiten sind jedoch keine Inhalte, keine Gesetze, keine Aussagen, sie sind das 'Sein' in seiner ungebrochenen Form.

Nach dieser Analyse der Genese des Werkes, die sich hauptsächlich auf die Künstleraussagen stützen mußte, soll nun anhand der phänomenalen Erscheinung des Werkes die Kunst Mark Tobeys untersucht werden. Dabei bin ich nicht an einer Entwicklungsgeschichte seines Werkes interessiert, die ich nur heranziehe, wo sie zum weiteren Verständnis beiträgt, sondern untersuche nur jene Phänomene, die in Tobeys Hauptwerk zu finden sind. Dabei treffe ich eine grundlegende Unterscheidung

im Gesamtwerk Tobeys, indem ich ein sogenanntes Hauptwerk von seiner übrigen künstlerischen Produktion abtrenne. Diese Trennung findet größtenteils chronologisch statt. Genau ist diese Trennung jedoch nicht festzumachen. Auch in seinem späteren Werk finden sich Rückgriffe auf frühere Verfahren, Stilformen, Inhalte. Als Hauptwerk würde ich deshalb alle abstrakten Bilder bezeichnen, die auf dem System des 'white writing' aufgebaut sind.

Zwei Hauptgesichtspunkte kristallisieren sich bei einer äußeren Betrachtung des Werkes heraus: Die Erscheinung des Raumes und die Struktur.

F O R M A N A L Y S E : R A U M

Der Raum nimmt im Werk Tobeys eine besondere Stellung ein, indem er einen Ausdruck findet, der zu einer besonderen Eigenart seiner Kunst gehört und der im hohen Maße eine eigenschöpferische Leistung Tobeys ist. Dem Anteil, den die Raumerfahrung bei der Wahrnehmung seiner Bilder hat, entsprechen die zahlreichen Aussagen Tobeys, die seine Beschäftigung mit dem Raum als eine grundlegende Erfahrung und als wichtigen Bestandteil seiner Kunst bezeugen.[1)]

I. Entwicklung

1) Realismus der 3oer Jahre - 'Middle West'

Schon die Bilder Tobeys, die vor seinem eigentlichen Hauptwerk entstanden sind, also vor 1935, zeigen eine starke Auseinandersetzung mit der bildnerischen Realisierung von Raum.

Aufgewachsen im Mittleren Westen, gehört für ihn, wie für viele amerikanische Künstler seiner Generation[2)], die Darstellung der Weite des amerikanischen Kontinents zu einem der Themen, die den Beginn einer eigenständigen amerikanischen Kunst begründen. Ein Bild dieser Art ist 'Middle West'.[3)] Das Bild stellt eine radikal auf Fläche und Körper vereinfachte Darstellung einer Landschaft mit Häusern dar. Zwei vertikal verlaufende Straßen kreuzen sich in der unteren Hälfte des Bildes und laufen mit starker Verkürzung zum Horizont, der knapp unter dem oberen Bildrand in einer Geraden verläuft. Ebensostark verkürzt ist das Gebäude in der Mitte des Bildes, das sich von

großer Nähe bis zum Horizont erstreckt. Die Reduzierung auf vereinfachte geometrische Formen und die Leere und Weite des Raumes geben dem Bild einen Eindruck von Einsamkeit und Verlassenheit, der viele Bilder des amerikanischen Realismus der 3oer Jahre kennzeichnet.[4)]

2) Armory Show - Einfluß des Kubismus

Der Realismus dieser Zeit ändert sich mit dem Einfluß der Armory Show, die 1913 alle neuesten europäischen Kunstströmungen nach Amerika brachte, und die Tobey 1913 in Chicago sah. Trotz seines anfänglichen Unverständisses[5)] macht sich auch bei ihm, wie in der allgemeinen künstlerischen Tendenz Amerikas dieser Jahre, vor allem der Einfluß des Kubismus spürbar.

Die Komplexität des Kubismus wird von seinen amerikanischen Adepten[6)] jedoch stark vereinfacht. Im allgemeinen findet eine stärkere Bindung an den Gegenstand statt. Robert Rosenblum schreibt darüber:

> "Genau wie Weber sind die meisten amerikanischen Kubisten von einem viel detaillierteren optischen Stimulans abhängig als die Pariser Welt der Stillebenmotive oder sogar die Großstadtwelt Légérs, der niemals eine bestimmte Stadt schildert, sondern die Stadt ganz allgemein. Die New Yorker Szenerie bot eine besonders günstige Gelegenheit zur Schilderung des Großstadterlebnisses mit dem relativ neuen Vokabular des Kubismus, und oft wurden die ausgesprochen modernen Baudenkmäler der Stadt im Bilde festgehalten."[7)]

Exkurs: Kubismus

Im folgenden soll nun versucht werden, die Beziehung Tobeys zum Kubismus im Hinblick auf den Raum zu analysieren.

Dies soll zunächst durch eine Analyse derjenigen kubistischen Phänomene geschehen, die für einen solchen Zusammenhang in Betracht kommen. Eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Kubismus kann hier nicht erfolgen. Aus diesem Grund ist es auch nicht möglich, die unter dem Begriff des Kubismus zusammengefaßten, aber eigentlich sehr unterschiedlichen Absichten und Erscheinungsformen der verschiedenen kubistischen Künstler hier aufzuarbeiten, sondern nur, sich auf jenen größtmöglichen gemeinsamen Nenner zu beziehen, unter den man, ohne allzugroße Vereinnahmung, den Kubismus stellen kann.

Der Zusammenhang der Kunst Tobeys mit dem Kubismus soll hier nicht nur an jenen Phänomenen untersucht werden, bei denen dieser positiv gegeben ist, sondern auch an jenen, bei denen eine negative Abgrenzung zu bildnerischen Erscheinungen im Werk Tobeys möglich ist. Durch diese negative Abgrenzung, und darum wird es sich im folgenden hauptsächlich handeln, hoffe ich zu einem vertieften Verständnis des Spezifischen der Raumauffassung Tobeys zu kommen.

Entsprechend der geringen Bedeutung, die der Kubismus im Hauptwerk Tobeys spielt, findet sich eine Auseinandersetzung mit dieser Beziehung nur in der Arbeit von William Seitz. Jedoch läßt gerade dieses

Kapitel, das nicht unerheblich für den Durchbruch zu Tobeys eigenem künstlerischen Verfahren war, eine über oberflächliche Beziehungen hinausgehende Untersuchung zu wünschen übrig.

Sicher ist richtig, wie Seitz bemerkt, daß Tobeys "Kubismus sein eigener, von Anfang an" war.[8] Seine Kunst bewegte sich im wesentlichen niemals in jenem Problemkreis, mit dem sich der Kubismus auseinandersetzte. Die Rolle des Kubismus in seiner Entwicklung ist vielmehr die einer, teilweise aus Mißverständnissen entstandenen, Bestätigung und Förderung eigener, nur peripher sich mit dem Kubismus deckender, Absichten.

Der wesentliche Punkt, an dem sich die Kunst Tobeys mit dem Kubismus trifft, ist die Beschäftigung mit dem Raum und dessen Neuordnung.

Im allgemeinen wird dem Kubismus die Zerstörung der zentralperspektivischen Ordnung und damit der Beginn der Moderne zugeordnet. Aus heutiger Sicht jedoch wirft sich die Frage auf, ob nicht auf eine ganz andere, und zur Zeit des Kubismus noch nicht erkannten Weise, dieses Ende der zentralperspektivischen Ordnung bereits im Impressionismus angelegt ist, mit einer Auswirkung auf die Kunst nach dem 2. Weltkrieg, den abstrakten Expressionismus und auf die zeitgenössische Kunst, die von wesentlich größerer Bedeutung ist als die des Kubismus.

Die Entwicklung dieser neuen Raumordnung entspringt im Kubismus aus der Beschäftigung mit der Wiedergabe von Gegenständlichkeit unter jenen Gesichtspunkten, die sich aus einer zum ersten Mal bewußt geführten Auseinandersetzung mit den Mitteln der Malerei ergaben. Aus dem Bewußtsein der Eigenwertigkeit der malerischen Mittel, Farbe, Fläche, Linie, entspringt das Bedürfnis, die Darstellung der Wirklichkeit nicht durch den Illusionismus räumlicher Ordnung zentralperspektivischer Art vorzutäuschen, sondern durch neue Lösungen sowohl den Wirklichkeitscharakter des Wiedergegebenen als auch den des Bildes, d. h. der zweidimensionalen Fläche, zu erhöhen.

Die entscheidende Entwicklung des Kubismus liegt deshalb in der Verlagerung des Verhältnisses künstlerisches Mittel/Wiedergegebenes, mit anderen Worten Kunst/Natur, zugunsten der Kunst in einer zum ersten Mal analytisch bewußten, expliziten Weise. Durch die Betonung der bildnerischen Mittel, und damit auch der Bildfläche, ist diese, als Bildträger, nicht mehr durchsichtiges Medium eines Durchblickes in einen vorgetäuschten Raum, nicht mehr 'Fenster in der Wand', wie Tobeys asiatischer Freund Teng Kwei es ausdrückte, sondern wird zur "unabhängigen Realität"[9], zum "Bild, als ein Ding an sich",[10] das "geachtet und durch nichts durchbrochen werden sollte."[11] Das Bild wird damit nicht mehr zum Träger von etwas 'Scheinbarem', es wird "nicht mehr den Anschein haben zu sein, sondern es wird s e i n ."[12]

Neben dieser grundlegenden Errungenschaft des Kubismus gehört die Erscheinung des neuen Raumes zu einem eng

damit verwobenen, weiteren Phänomen.

Der Versuch des Kubismus, Gegenständliches wiederzugeben, ohne die Eigenwertigkeit der Farbe dadurch zu verlieren, daß sie zur Modulation von Körperlichkeit als ein Mittel zur illusionistischen Wiedergabe von Wirklichkeit benutzt wird, führt zu einem völlig neuen Umgehen mit dem Objekt.[13] Die Darstellung des Dreidimensionalen ohne Zuhilfenahme der Farbmodulation führt zu einer Reduktion des Objekts auf geometrische Grundformen, deren stereometrische Wiedergabe ein mit der Flächenstruktur des Bildes besser zu vereinbarender Kunstgriff ist. Durch diese Angabe flächiger Werte wird es möglich, "die Körperlichkeit der Dinge und ihre Lage im Raum 'darzustellen', anstatt sie durch illusionistische Mittel vorzutäuschen."[14] Was geschieht ist nicht das "Vortäuschen der Form durch Helldunkel, sondern das Aufzeichnen des Dreidimensionalen durch Zeichnung auf der Fläche."[15]

Für die Bindung des Gegenstandes an die Fläche war es dann ein weiterer Schritt, den Körper nicht in seiner Ganzheit zu belassen, sondern ihn zu durchbrechen. Die Zersplitterung des Körpers und seiner Umgebung in eine Vielzahl von Teilflächen schafft ein differenziertes Netz räumlicher Beziehungen, ohne in herkömmlicher Weise den Körper auf feste räumliche Verhältnisse festzulegen. Die nun gänzlich durchgeführte Flächenstrukturierung erlaubt es, das Darzustellende "in das flach strukturierte Kontinuum der Bildfläche einzubinden."[16] Durch diese Bindung des Gegenstandes an die Fläche wird es dem Kubismus möglich, die Werte und Gesetzlichkeiten der zweidimensionalen Bildfläche einzulösen und damit den Anspruch

auf die Eigenwertigkeit des Bildes als 'tableau-object' zu erfüllen. In ihr, und in dem Verhältnis der einzelnen Flächenpartikel untereinander, liegt auch die Wurzel des kubistischen Raumes.

Eine Folge der Auflösung des Objekts ist dessen dadurch ermöglichte gleichzeitige vielseitige Wiedergabe. Einzelne Flächen- und Formteile werden dabei von verschiedenen Blickwinkeln aus gezeigt mit der Absicht - weit mehr als durch die illusionistische, einseitige Wiedergabe herkömmlicher Art - ein umfassendes Bild, ein umfassendes 'Sein' des Gegenstandes zu verwirklichen. So heißt es bei Georges Braques:

> "La perspective traditionelle ne me satisfait pas. Mécanisée comme elle est, cette perspective ne donne jamais la pleine possession des choses."[17)]

Weit bedeutender für die Analyse des kubistischen Raumes scheint es mir aber zu sein, in genauer Weise das Verhältnis der Flächenpartikel untereinander zu untersuchen.

Die Möglichkeit, die Flächenstruktur des Bildes gemäß den eigenbildnerischen Gesetzlichkeiten, wie z. B. dem geometrischen Aufbau des Bildes, über die Bindung an eine illusionistische Wiedergabe von Wirklichkeit hinweg, zu verwirklichen, führt dazu, daß die Flächen "sich frei von einem Teil der Komposition zum anderen fortsetzen". Dabei können sie "den Eindruck erwecken, als ob sie wechselweise kompakt und transparent wären."[18)] Sie bewirken auf diese Weise "eine Verschmelzung von Volumen und leerem Raum."[19)] Durch die Anwendung der von Cézanne entwickelten 'passages', den Übergängen von sonst im Raum getrennten tieferen und höheren Flächenebenen,

findet neben der Verschränkung von Gegenstand und Umgebung auch die verschiedener Raumebenen statt. Insgesamt entsteht "ein unsicheres Gefüge zerstükkelter Flächen in unbestimmter räumlicher Lage."[20)]

Dieses Flächengefüge schafft ein System räumlicher Vieldeutigkeit, in dem zwar in den meisten Fällen der Gegenstand "eine weit größere Dichte und Dicke hat, als die ihn umgebende Umwelt, doch paradoxer- und wunderbarerweise greift er weder vorwärts noch rückwärts in den Raum aus."[21)] Vielmehr entsteht ein Flächengefüge, in dem die einzelne Fläche sowohl hinter als wie vor anderen angrenzenden gedacht werden kann. Max Imdahl beschreibt dieses Verhältnis folgendermaßen:

> "Man sieht eine Vielzahl verschieden konstituierter, kleinerer und größerer Facetten, die doppeldeutig sind vermöge einer alternierenden Geltung von konkav und konvex. Man sieht sich überlagernde Facetten, aber dennoch bleibt ein bestimmtes, endgültig verbindliches Vor- und Hintereinander unvollziehbar. Man sieht in ihrer Begrenzung unklare, das heißt partiell einander verschmelzende Facetten, die wiederum jede räumliche Lokalisierung verweigern. Vermöge dieser genannten Eigenschaften wie ebenso vermöge eines höchst eigenwilligen und jeden stetigen Formenzusammenhang verwirrenden Helldunkels ist das Facettensystem ein System räumlicher Vieldeutigkeit, in welchem jede jeweils im Ansatz ermöglichte räumliche Leseart durch andere jeweils ansatzweise ermöglichte Leseart relativiert wird."[22)]

Es entsteht ein offener, nicht gebundener, nicht meßbarer Raum, der gleichzeitig durch den Bezug der Flä-

chenpartikel zur Bildebene an diese geknüpft ist.

Der Versuch, diesen begrifflich und wahrnehmungsmäßig ständig sich entziehenden Raum sich erklärend anzueignen, führt zu verschiedenen Interpretationsversuchen, die ich im folgenden ausführen möchte.

Ein beliebtes Modell für den Umgang mit dem kubistischen Raum ist der Versuch, in ihm einen Ausdruck der Entdeckung der nichteuklidischen Geometrie und der 4. Dimension zu sehen, der mathematischen Erkenntnisse, die 1905 in der speziellen Relativitätstheorie Einsteins gipfeln.[23] Beliebt war diese Interpretation in den kubistischen Kreisen selbst. So schreibt Guillaume Apollinaire 1913:

> "Die Maler sind auf ganz natürliche Weise und gleichsam durch Intuition dazu gekommen, sich mit den neuen, möglichen Maßen der Raumausdehnung zu beschäftigen, die man in der Sprache der modernen Ateliers kurz mit dem Ausdruck der vierten Dimension bezeichnete. So, wie sie sich dem Geist vom bildnerischen Standpunkt aus darstellt, entstünde die vierte Dimension aus den drei bekannten: Sie versinnbildlicht die Ausdehnung des Raumes, die in einem bestimmten Augenblick nach allen Richtungen hin ewig ist. Sie ist der Raum selbst, die Dimension der Unendlichkeit. Sie ist es, die den Dingen Körperlichkeit verleiht."24)

Die Gefahr dieser Interpretation ist allerdings sehr groß. Zu leicht werden hier eher vage, poetische Beschreibungen, die sich durch die Mathematik legitimieren, auf die Malerei übertragen, ohne einen direkten Bezug zur Wahrnehmung herzustellen. Die Frage nach der wirklichen Erfahrung des Bildes bleibt offen, nach dem Bezug zwischen Aussage und der Wirklichkeit des Bildes.

Ergiebiger scheint es zu sein, die kubistische Raumerfahrung durch eine Annäherung an den Wahrnehmungsvorgang zu entschlüsseln. Dabei entsteht der Eindruck eines absoluten, unendlichen Raumes aus der Erfahrung eines 'verlebendigten' Raumes, d. h. aus der ständigen Erneuerung der Raumerfahrung. Diese sich ständig erneuernde Raumerfahrung resultiert aus den in der Mikrostruktur des Bildes changierenden Raumverhältnissen, deren Ursache das obenerarbeitete Verhältnis der Teilflächen untereinander ist. Die Raumerfahrung ist dadurch nicht die eines fixierten Raumes, der mittels eines 'Kodes', wie ihn die Zentralperspektive liefert, 'erkannt' wird, sondern eines Raumes, der durch die sich ständig erneuernde Wahrnehmung 'erfahren' wird.

Ein weiteres beliebtes Schema, das bei der Interpretation des Kubismus immer wieder zu finden ist, ist der Versuch, ihn mit den zu Anfang unseres Jahrhunderts entstandenen psychoanalytischen Theorien zu verbinden.[25)] In diesem Zusammenhang beansprucht das kubistische Bild einen größeren Wirklichkeitscharakter als das Realistische, weil es trotz der äußerlichen Zerstörung realistischer Bezüge im erhöhten Maße dem Funktionieren unseres Bewußtseins entspricht, das das endgültige Bild der Realität aus einer Vielzahl von Eindrücken zusammenbaut. Der Raum des Kubismus entspräche dabei einem psychischen, offenen, in dem dieser Prozeß ständiger Erneuerung stattfindet, und der dem Erleben, dem Funktionieren der Wahrnehmung und des Bewußtseins näher ist als der realistisch-perspektivische Raum.

In einer vergleichenden Auseinandersetzung mit den Bildern Tobeys wird sich nun zeigen müssen, wo Gemeinsamkeiten und Unterschiede sowohl formaler, als auch geistiger Art zum Kubismus zu finden sind.

3) Die Skizze 'Personal Discovery of Cubism'

Eine Skizze Tobeys aus dem Jahre 1962 wird von ihm als 'personal discovery of cubism'[26] bezeichnet. Sie geht auf ein Erlebnis zurück, das Tobey in der Zeit seines Lehrauftrages an der Cornish School in Seattle (zwischen 1913 und 1923) hatte. In die Zeit dieses Lehrauftrages fällt Tobeys eigene intensive Beschäftigung mit dem Kubismus. Seitz schreibt darüber:

> "Tobey's own development was closely linked with his teaching; the need to back up his conclusions led him, for the first time, to analyse the work of many artists, among them Cézanne, Braques and Picasso."[27]

Die Skizze zeigt den Maler vor seiner Staffelei, auf der sich die gegenständliche Darstellung einer Person abzeichnet. Raumlinien deuten den Raum an, in dem der Maler sich befindet. Eine gestrichelte Linie durchkreuzt in unsystematischer Weise das gesamte Blickfeld, bildet Diagonalen oder freie, geschwungene Linien, überlagert sich, berührt den Rand und geht von diesem aus wieder zurück über die Bildfläche. Seitz berichtet über die Entstehung dieser Skizze:

> "One night at the Cornish School he pictured himself, in his mind, working in a small centrally illuminated room. Within this compartment a portrait on an easel before him formed a second smaller compartment of space. Next he imagined a fly moving freely around him and the objects in the room. It was able to move up and

> down, and in any direction, to land on the artist's back, head or hand, on the ceiling, wall or floor, and then to take off in another direction. As the path of movement crossed and recrossed around the central axis, it generated a complex of lines, and by its many crossings, imaginary planes and shapes. Although related to the objects in the room, this second matrix of form was independent of them, and was entirely the product of movement."[28)]

Tobeys Entdeckung bei diesem Erlebnis war, daß Raum durch die Übereinanderlagerung von Linien entstehen kann. Zur Anwendung dieses Prinzips kommt Tobey jedoch erst einige Jahre später. Er mußte erst den befreienden Impuls der Zen-Kalligraphie erfahren, um seiner Linie die nötige Unabhängigkeit zu geben. Ein erstes Bild dieser Art ist 'Broadway'[29)], in dem wie in der Skizze 'personal discovery of cubism' beide Raumformen, die des perspektivischen und die des neuen, zu finden sind.

4) Durchbruch zur neuen Räumlichkeit - 'Broadway'

Das Spezifikum der Zentralperspektive, der Fluchtpunkt, bildet das eindeutige Zentrum des Bildes. Die Funktion der Linie ist als das stützende, ja konstituierende Faktum der Perspektive auszumachen. Dennoch hat sie sich von ihrer streng gegenstandsbeschreibenden und damit raumbildenden Funktion gelöst und bildet durch ihre dynamisierte, eigenwertige Erscheinung eine neue Art von Räumlichkeit. Dabei ist sie durchaus noch diejenige bildnerische Komponente, aus der heraus sich Gegenständliches abzeichnet. Die Umrißlinien, weiße Linien auf verschiedenen, groben Farbflecken, die nur vage mit der Umzeichnung der Gegenstände, den Häusern, übereinstimmen, bilden den

letzten Rest gegenständlicher Bezeichnung. Dennoch gehen sie darüber hinaus. Teilweise übereinandergelagert, lösen sie die feste Materialität in Transparenz auf, solide Festigkeit in Bewegung. Der lineare Pinselstrich gewinnt durch einen unregelmäßigen Auftrag eine dynamische Eigenwertigkeit und beginnt ein Kräftespiel eigener Art zu entwickeln, das nicht inhaltlich, d. h. gegenständlich gebunden ist.

Neben der Erscheinung perspektivischer Räumlichkeit, die auf einen Fluchtpunkt zuläuft, entsteht durch die Überlagerung der Linien, der Transparenz des Liniengeflechts, eine Räumlichkeit, die sich flächenparallel zur Bildebene erhebt, bzw. in sie hineingeht. Dabei erzeugt der unruhige, zerfahrene,kurze und unterschiedlich dicke Auftrag der Linien eine Dynamik, die eine feste Bestimmung räumlicher Verhältnisse nicht zuläßt. Eindeutig ist, daß die Entstehung dieser Art von Räumlichkeit hier mit der Zerstörung der soliden Form zusammenhängt.

5) Vergleich mit dem Kubismus

Aus der Benennung der Skizze 'personal discovery of cubism' und der Bemerkung Tobeys zu seinem Bild 'Broadway' daß es aus "etwas Impressionismus, etwas Kubismus und Schrift"[30] gemacht sei, zeigt sich, daß für ihn eine Beziehung zum Kubismus durchaus gegeben war. Man kann aus Tobeys Äußerungen und dem, was sich bei einem Vergleich mit dem Kubismus hier zeigt, jedoch schließen, daß diese Verbindung nur im gemeinsamen Interesse an einer neuen, umfassenderen Darstellung von Raum bestand.

Bei beiden liegt die Zerstörung der Gegenständlichkeit der Entwicklung eines neuen Raumes zugrunde. Die Ursache dieser Zerstörung und die Art ihrer Ausführung ist aber eine grundsätzlich andere. Der Gegenstand wird bei Tobey nicht durch die Zerlegung der Splitterflächen auf die Fläche gebunden, wobei er jedoch weitgehend seine materielle Substanz, wenn auch aufgefächert und verstreut, beibehält, sondern aus einer ganz anderen Gesetzlichkeit heraus aufgelöst. Er geht in ein lineares Kräftespiel über, das sich aus seinen Umrißlinien und den Linien eines dynamisch bewegten Raumes entwickelt, wobei die Dynamik der Linie aus einem gestischen Impuls entsteht und keine formale Entscheidung ist. Hier geht es also um keinen Fall, wie beim Kubismus aufgezeigt, um einen neuen Darstellungsmodus des Gegenstandes um der verbesserten Wiedergabe des Gegenstandes willen, sondern die Verformung findet nur statt, um ihn endgültig zu überwinden.

Der Verschiedenheit der beiden Phänomene liegt ein grundsätzlich anderes Interesse zugrunde. Während es dem Kubismus, wie oben ausgeführt, darum geht, Gegenständliches unter dem Gesetz einer innerkünstlerischen Weiterentwicklung formaler Mittel wiederzugeben, war das Interesse Tobeys das einer aus verschiedenen Quellen resultierenden philosophischen Haltung gegenüber der Welt und ihren Erscheinungen, die nach einem bildnerischen Ausdrucksmittel suchte. In diesem Sinne sind seine Bilder inhaltlich bestimmt, aber von einer Inhaltlichkeit, die abstrakter Natur ist, gemäß der Abstraktheit fortgeschrittenen phi-

losophischen Denkens. Barnett Newmann, Theoretiker und Künstler der New York School, formuliert den Unterschied zwischen der Abstraktheit des Kubismus und der Abstraktheit der neuen amerikanischen Kunst in diesem Sinne:

> "The painter of the new movement clearly understands the separation between abstract art and the art of the abstract. He is therefore not concerned with geometric forms per se but in creating forms which by their abstract nature carry some abstract intellectual content."[31]

Ist auch die Inhaltlichkeit der Bilder Tobeys weniger intellektuell, sondern existentiell bestimmt, so sind die formalen Erscheinungen seiner Kunst auch bei ihm nicht Selbstzweck, sondern Folge einer geistig-existentiellen Haltung.

Die Beibehaltung von materieller Substanz im Kubismus führt zu den oben genannten Interpretationen, die bei aller Abstraktion sich doch immer im Begrifflichen aufhalten. Verglichen dazu, bewegt sich Tobey in einem immateriellen Bereich, der sich in der besonderen Erscheinungsform seines Raumes ausdrückt.

II Tobeys Raum

Mit der Bemerkung, daß räumliche Systeme, in diesem Fall die Perspektive, nicht nur formal zu beobachtende bildnerische Erscheinungen sind, leitet Erwin Panofsky seine Untersuchung über die Entwicklung der Perspektive ein:

> "Sie (die Perspektive) darf, um Ernst Cassirers glücklich geprägten Terminus auch für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen, als eine jener 'symbolischen Formen' bezeichnet werden, durch die 'ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird', und in diesem Sinne ist es für die einzelnen Kunstepochen und Kunstgebiete wesensbedeutsam, nicht nur ob sie Perspektive haben, sondern auch welche Perspektive sie haben."[32)]

Im folgenden geht es nun darum, zu der Bestimmung des nichtperspektivischen Raumes bei Tobey zu kommen. Dabei zeigt es sich, daß dabei ohne eine Beziehung zu 'geistigen Bedeutungsinhalten' nicht operiert werden kann.

Für die folgenden Ausführungen waren zwei Gesichtspunkte zur Vertiefung des Verständnisses hilfreich: Einmal die Beschäftigung mit der Philosophie des Raumes, wobei ich mich hauptsächlich auf das umfangreiche Werk von Alexander Gosztonyi[33)] stütze, das hier vor allem im Bereich mittelalterlichen, metaphysischen Denkens und der wissenschaftlichen Theorien der Neuzeit interessant ist, zum anderen das Weltverständnis des ostasiatischen Denkens.

1) Struktur, Schichtung

Raum entsteht bei Tobey im wesentlichen durch Schichtung, d. h. durch die Überlagerung der Linienstruktur, deren Genese im Bild 'Broadway' zu verfolgen ist. Dabei ist zu bemerken, daß die Linien und der Bildgrund "sich nicht im Sinne einer die Zweidimensionalität der

Bildfläche betonenden Austauschbarkeit von Positiv- und Negativformen zueinander verhalten, sondern Eindeutigkeit in dem Sinne besteht, daß die Leinwand als Grund und das All-over als Figur erscheint."[34] Dabei charakterisiert sich die Struktur als 'freischwebend' in dem Sinne, wie ihn Kandinsky in 'Punkt und Linie zur Fläche' formuliert hat, wobei in der Eigenschaft der Grundfläche allerdings eine Unterscheidung zu machen ist, auf die ich später noch eingehen werde. Dort heißt es:

> "Das feste (materielle) Liegen der Elemente auf einer festen, mehr oder weniger harten und für das Auge tastbaren Grundfläche, und das entgegengesetzte 'Schweben' dieser nicht materiell wiegenden Elemente in einem undefinierbaren (unmateriellen) Raum, sind grundverschiedene, antipodisch zueinander stehende Erscheinungen. Der allgemein-materialistische Standpunkt, der sich selbstverständlich auch auf die Kunsterscheinung erstrecken mußte, hatte zur natürlich-organischen Folge die exzeptionelle Wertschätzung der materiellen Fläche, samt ihrer sämtlichen Weiterungen."[35]

Die räumliche Wirkung innerhalb der Linienstruktur entsteht durch die Überlagerung der Linien in der Mikrostruktur des Bildes, wodurch partielle räumliche Verhältnisse wie ein Vorne und Hinten entstehen, die sich jedoch durch das ständige Changieren dieser Beziehung innerhalb der Kleinstrukturen relativieren. Im Ganzen entsteht ein Gewebe nicht eindeutig wahrnehmbaren räumlichen Pulsierens, das aus diesen ständigen Verschiebungen innerhalb der Mikrostruktur entsteht und das bei innerer Bewegtheit dennoch Ruhe in der Gesamterscheinung zeigt. Da hier, verglichen mit dem Kubismus, bei dem die Teilflächen untereinander changieren, dieser Prozeß zwischen den einzelnen Linien stattfindet, ist er kaum noch zu beobachten,

zu analysieren, sondern äußert sich in einem gesamten Pulsieren, Vibrieren.

Weitere bildnerische Mittel, die zur Entstehung dieser räumlichen Wirkung beitragen, sind die Rahmenlosigkeit, d. h. die Unabgeschlossenheit des Bildes auf seine Ränder hin, die gleichmäßige all-over Struktur, die zur nonrelationalen Konzeption des Bildes führt, und das daraus resultierende Primat des Ganzen vor den Teilen. Darauf wird in späteren Kapiteln noch einzugehen sein.

Zur Klärung der Struktur ist jedoch festzuhalten, daß es sich in keinem Fall um einen "vergitterten, verhängten oder versperrten Raum, mit seinen mehr oder weniger freigebigen Durchblicken" handelt, um eine "Abtragung, Durchlöcherung, Zersetzung (der Fläche), die das Leere hinter allem Stofflichen durchschimmern läßt", wie Kurt Leonhard über informelle Phänomene schreibt.[36)] Vielmehr ist die Struktur als Auflösung des Materiellen Teil des Raumes, und steht nicht im Gegensatz zur Leere. Sie ist nicht bildende Struktur des Raumes in dem Sinne, wie die materielle Erscheinung im zentralperspektivischen System den Raum als Leere ermöglicht, sondern sie ist als Teil des Raumes sein pulsierendes Erfülltsein.

Durchaus anders verhält es sich in dieser Hinsicht mit den Bildern Jackson Pollocks. Hier bildet die Linienstruktur viel eher ein materielles Geflecht, das sich vor der Leere des Hintergrundes abhebt. Beispielhaft dafür ist Pollocks Versuch, Bilder auf Glas zu malen. Das Phänomen der Eingebundenheit der

Struktur in den Raum selbst hängt demnach von der Kleinteiligkeit, der Feinheit, der Struktur und des strukturellen Geschehens ab, wie es bei Tobey der Fall ist. Hier wird deutlich, worauf Tobey abzielt, wenn er die Wahrnehmung des Bildgeschehens als Ganzes vor die der Einzelformen stellt, wodurch eine Homogenität des Bildes sowohl in der Fläche als auch in der Bildtiefe entsteht, die die Wahrnehmung des einheitlichen räumlichen Pulsierens ermöglicht. Diese einheitliche,ruhige Wahrnehmung ist die Absicht seiner Bilder, wenn er fordert: "A good informel painting is not supposed to strike or intrigue the eye of the spectator."[37)]

2) Bildgrenze

Daß Bilder wie 'Löcher in der Wand' aussehen, gehört zum wesentlichen Prinzip der abendländischen Kunst. Erwin Panofsky schreibt darüber:

> "Mit den Leistungen Giottos und Duccios beginnt die Überwindung des mittelalterlichen Darstellungsprinzipes. Denn die Darstellung eines geschlossenen oder deutlich als Hohlkörper empfundenen Innenraumes bedeutet mehr als eine gegenständliche Konsolidierung - sie bedeutet eine Revolution der formalen Bewertung der Darstellungsfläche: diese ist nun nicht mehr die Wand oder die Tafel, auf die die Formen einzelner Dinge und Figuren aufgetragen sind, sondern sie ist wieder durchsichtige Ebene, durch die hindurch wir in einen, wenn auch noch allseitig begrenzten, Raum hineinzublicken glauben wollen: wir dürfen sie bereits als 'Bildebene' in dem prägnantesten Sinn dieses Wortes bezeichnen."[38)]

Seit Cézanne und den Impressionisten hat nun diese hier durchsichtige Bildebene wieder in unterschiedlicher Weise eine Funktion im Bildgeschehen.

Im Falle Tobeys wird sie einerseits aktualisiert und in ihrer Realität bestärkt, gleichzeitig bewahrt sie aber durchaus ihre Immaterialität. Diese Ambivalenz trägt zur wesentlichen Bestimmung des Raumverhältnisses bei Tobey bei. In einem Brief aus dem Jahre 1948 formuliert Tobey dieses Problem: "Am very absorbed just at present in painting back of the plane surface while keeping the outer plane solid. It is a problem but the only one that interests me."[39)]

Wie ist nun diese Bildebene charakterisiert? Die meisten abstrakten Bilder Tobeys haben eine einheitliche Farbfläche als Grund, auf die das Liniengeflecht aufgetragen ist. Diese Farbe bildet jedoch keinen Flächenwert, sondern fungiert als Raumwert. Auf keinen Fall darf man sie mit der faktischen Bildebene auf ein räumliches Niveau stellen. Diese Farbgrundfläche bestimmt einerseits die Tiefe des Raumes, ist aber andererseits mit der Raumbewegung des ganzen Bildes verbunden. Sie bildet also nicht, wie bei Kandinsky, eine eindeutige Fläche, auf der das Formgebilde schwebt. Ob die faktische Bildebene nun durch diese Farbgrundfläche bestätigt wird, oder durch den letzten Auftrag der Linienstruktur, ist nicht eindeutig auszumachen. Aus all diesen Ambivalenzen ergibt sich, daß die Bildfläche beides ist: durchsichtiges Medium und eigener Faktor im Bildgeschehen.

In der ostasiatischen Kunst kommt es zu einer ganz ähnlichen Erscheinung. Auch in ihr hat der Bildgrund einen uneindeutigen, aber deshalb, und gerade deshalb, nicht weniger bedeutungsvollen Platz im Bildgeschehn. Über ihn heißt es:

> "Der Bildgrund ist meist kein gegenständlich definierbarer und lokalisierbarer 'Hintergrund', sondern schlechthin Grund; er teilt nichts über sein was, wie oder wo mit und besitzt eben deshalb eine so gewaltige Sagekraft - im Schweigen, nicht in der Stummheit."[40]

3) Bildraum, Betrachterraum

Der Bruch, den die Bildebene seit Cézanne und den Impressionisten mit dem Realraum darstellt, und den die Zentralperspektive aufgehoben hatte , indem sie den Bildraum zu einer stereometrischen Verkleinerung des Realraumes gemacht hatte, führte bei Tobey zu einer speziellen Form der Kommunikation von Bild- und Betrachterraum.

Die zentralperspektivische Konstruktion setzt "einen gleichen Kubus um den Betrachter voraus, das heißt, daß der Raum in beiden Richtungen sich gemäß dem gleichen Prinzip ausdehnt."[41] Dabei entspricht die Bildfläche der durchsichtigen Leere des Raumes, wie sie dem der zentralperspektivischen Vorstellung zugrundeliegenden Weltverständnis der Dualität von Materialität und leerem Raum entspricht. In durchaus ähnlicher Weise operieren die Bilder Tobeys. Bei ihm ist die Bildfläche ebenso ein Ort im Raum, der sich zwischen Bild- und Betrachterraum fortsetzt.

Bei Tobey ist diese Raumebene jedoch nicht leer, sondern erfüllt und bewegt. Sie ist ganz im impressionistischen Sinne "ein augenblicklicher Querschnitt durch die Bewegung im Raum."[42] Anders als beim Bild im perspektivischen System wird dabei die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht in die Tiefe des Bildes gezogen, sondern wird für die Realität des Bildes, der Bildfläche, und schließlich auch des Realraumes des Betrachters bewahrt. Die Aktualisierung des Bildgeschehens auf der Bildebene hat als Wirkung die Aktualisierung der Wahrnehmung des Betrachters für deren Existenz im Raum und schließlich für die Erfahrung seines Realraumes selbst. Da die Erfahrung des Bildes die der Unendlichkeit ist, worüber noch zu sprechen sein wird, bezieht diese Erfahrung den Realraum in sich ein. "Die Begrenztheit des architektonischen Raumes wird zugunsten des Eindrucks eines mit dem meßbaren Raum kominizierenden unmeßbaren Illusionsraums aufgehoben."[43] Die erstaunliche und neue Wahrnehmung dabei ist, daß, im Gegensatz zur traditionellen Kunst, das Bild "den Raum einbezieht, nicht der Raum das Bild."[44] Es stellt die Artikulation des Realraumes unter dem Gesichtspunkt der Unendlichkeit dar. Im Gegensatz zum Bild perspektivischer Art, erfüllt das Raumbewußtsein des Betrachters in weitem Maße den Raum vor dem Bild.

Aus all diesen Erscheinungen ergibt sich die Frage, um welchen Raum es sich handelt, der sich in den Bildern Tobeys darstellt. Um diese Frage zu klären scheint es sinnvoll, die Implikationen aufzuzeigen, die das perspektivische System in sich trägt.

4) Perspektive

Das System der Zentralperspektive wird möglich durch ihren Bezug auf die sinnlich-materiell wahrnehmbare Gegenstandswelt, die im Gegensatz gesehen wird zu der sie umgebenden räumlichen Leere. Dieses Bewußtsein für Körperlichkeit führt in der Renaissance zu der Fähigkeit, die Gegenstandswelt in geometrisch-stereometrische Systeme zu überführen. Über dieses Verfahren heißt es:

> "In der Meßgesinnung verfügte der Künstler der Renaissance über die Welt der Dinge, wobei er sie in seine mathematische Erkenntnis zurückband... Von den Gegenständen werden die allgemeinen Merkmale der Körperlichkeit entnommen und in den mathematisch-idealen Vorwurf der Dingheit der Dinge getragen. Von diesem Entwurf her gewinnen die Dinge der Anschauung ihre Bestimmung."[45)]

Dabei wird "die Fülle der Anschauung im Bild auf die Gegebenheiten des Sehraumes reduziert, bei der alle Mitwahrnehmungen ausgeschaltet sind." Diese Reduzierung der Wahrnehmung auf eine Ebene gehört zur Tradition logisch-rationalen Denkens und entspringt einem Selbstbewußtsein, das Gosztonyi im Sinne der deskriptiven Phänomenologie als "die Bezogenheit der Wahrnehmung und der anschaulichen Erfahrung jedes Dinges und der ganzen Gegenstandswelt auf die Leiblichkeit"[46)] beschreibt. Er setzt dem gegenüber der Aperspektivität als die "Unabhängigkeit von 'Hinsichten', die Unabhängigkeit von einer besonderen Einstellung zur Gegenstandswelt, ja, die Unabhängigkeit vom spezifisch Menschlichen und vom 'menschlichen' Standpunkt - somit auch von seiner Leiblichkeit."

Das perspektivische Raumbewußtsein spielt sich im Bereich einer gelernten, durch Vorwissen auf die wahrgenommene Wirklichkeit übertragenen Haltung der Welt gegenüber ab. Schon die Neuerungen des Impressionismus waren ein Bruch mit aller durch Vorwissen getragenen und damit die reine Wahrnehmung beeinträchtigenden Wiedergabe der Wirklichkeit. So hat Monet einer Malerin geraten, sie solle beim Malen ein Haus nicht als ein Haus sehen, sondern als einen Farbflecken. Der auf ein allgemeingültiges System objektivierten Wahrnehmung der Zentralperspektive tritt mit dem Impressionismus eine Betonung jener Wahrnehmung entgegen, die sich loslöst von erzählenden und gegenstandsbeschreibenden Inhalten, und in der reinen Befindlichkeit sich abspielt. Mit ihr gibt es eine Reihe von Eigenschaften, die im Gegensatz zu der die Zentralperspektive charakterisierenden Lebenseinstellung stehen. Diese sind Empfindung im Gegensatz zum Denken, Irrationalität zur Ratio, Individualität zum Kollektivismus, Willkür zur Norm, Passivität zur Aktivität, Freiheit zur Konvention, und schließlich Mystik zur Wissenschaft.[47)]

Immer wieder zeigt es sich, daß mit dem Bewußtsein, das der Zentralperspektive zugrundeliegt, und das sein Selbstverständnis aus einem analytisch-empirischen Weltverständnis bezieht, die Erfassung eines unendlichen Raumes nicht möglich ist. So zeigt z. B. Kurt Badts Auseinandersetzung mit der Vorstellung des unendlichen Raumes, daß für diese Denkform die Existenz eines Raumes jenseits seiner rein mathematischen Erfassung nicht möglich ist. Er spricht von der

> "... totalen Unanschaulichkeit des leeren, freien, unendlichen Raumes. Denn diese drei Qualitäten, durch welche er bestimmt ist, sind nur denkbar, nicht aber w a h r - n e h m b a r. Diese Begriffe unternehmen es, die allgemeine und abstrakte Leere des Raumbegriffes, die ja nichts weiter enthält als die gedachte Erstreckung der drei Dimensionen, mit wirklichen, durch die Anschauung vermittelten Qualitäten auszufüllen. Damit heben sie den Raumbegriff in seiner Wesentlichkeit auf."48)

Dennoch möchte ich in folgenden Kapiteln zeigen, daß eine solche Raumform nicht nur existiert, sondern auch wahrnehmbar ist.

5) Der 'andere' Raum

Immer wieder wird im Zusammenhang mit der modernen Kunst vom unendlichen Raum gesprochen. Mein Exkurs auf den Kubismus zeigt, wie zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst der unendliche Raum zu einem zentralen Thema wird. Der Umgang mit diesem Terminus jedoch läßt immer wieder weitgehend die Frage nach der tatsächlichen Beschaffenheit dieses Raumes zurück. Da er wie oben erwähnt im Gegensatz steht zu unseren gewohnten Möglichkeiten des Verständnisses, retten sich die Interpreten in Andeutungen, poetischen Umschreibungen und vagen Hinweisen auf neueste wissenschaftliche Erkenntnisse.

Das Wesen des materialistischen Weltverständnisses ist, wie schon erwähnt, einen Gegensatz zwischen Materialität und Leere festzustellen. Die Wahrnehmung der Wirklichkeit besteht dabei aus einem bestimmten durch die

Gegenständlichkeit geprägten Raumausschnitt. Mit dieser Wirklichkeitsvorstellung ist es nicht möglich, das Wesen des unendlichen Raumes zu erfassen. Dieses geht nämlich nicht aus der einfachen Erweiterung der herkömmlichen Raumvorstellung hervor, indem man den begrenzten Raumausschnitt ins Unendliche erweitert, sondern liegt jenseits dieser Raumvorstellung, jenseits der Vorstellung des Gegensatzes von Materialität und Leere. Gosztonyi führt diese Erscheinung folgendermaßen aus:

> "Man darf die Unendlichkeit nicht als eine 'Möglichkeit' oder als die Grenzenlosigkeit des Raumes betrachten, sondern als einen Wesenszug einer tieferen, tragenderen Schicht der materiellen Wirklichkeit. Die - raumschaffende, 'Schwingung' erzeugende - 'Seinskraft' oder der 'Seinsgrund', woher die Unendlichkeit des Raumes 'hervorgeht', ist 'unendlich' in einem anderen Sinne, sie bildet eine 'jenseits' von Raum und Zeit liegende Dimension des Seins."[49]

Die Ebene der Wahrnehmung dieses Raumes liegt, wie oben aufgeführt, in einem Bereich, der jenseits des Faktischen gewöhnlich als Empfindung charakterisiert wird. Mit Empfindung ist hier jedoch auf keinen Fall jene Schicht gefühlsmäßigen Reagierens gemeint, die in besonderem Maße mit der menschlichen Psyche und seiner Körperlichkeit zusammenhängt, sondern jene Stimmungslage, die jenseits davon das wahrnehmende Organ einer anderen Wirklichkeit ist. Dieser 'gestimmte Raum' hängt nicht mehr mit logischen und praktischen Zwecken zusammen, was den perspektivischen Raum charakterisieren würde, sondern es handelt sich bei ihm "um ein zweckloses, aber nichtsdestoweniger reiches und tiefes Dasein."[50] Diese Raum-

wahrnehmung wird, da sie aus einer tiefen Schicht des Seins entspringt, vielfach 'Seelenraum' genannt. So schreibt Hans Jantzen vorsichtig, daß es sich bei dem Prädikat 'unendlich', "nicht um den Begriff eines in der Kunst anschaulich unmittelbar gegebenen handelt, sondern daß jeweils eine Deutung vorliegt, zumeist mit der Absicht, den Raum der Anschauung empfindungsmäßig in einen Seelenraum zu verwandeln."[51] Gosztonyi geht tiefer auf die Gemeinsamkeit von 'Seelenraum' und unendlichem Raum ein und stellt fest:

> "Eine solche 'Korrespondenz' ist nur dann möglich, wenn sowohl im Menschen als auch im Raum etwas liegt bzw. vorliegt, was nicht an das unmittelbar Materielle gebunden ist. Dieses 'Etwas' läge jenseits der Leiblichkeit und 'jenseits' sämtlicher materieller Erscheinungsweisen des Räumlichen... Die Beziehung des Menschen geht - falls die hier explizierte These zurecht besteht - gewissermaßen über das Leibwesen Mensch und über das materiell Räumliche 'hinweg'. Dies besagt, daß diese Beziehung eine viel ursprünglichere - weil eben nicht durch die Leiblichkeit konstituierte - ist als die 'konstitutive' Raumerfahrung und Raumordnung."[52]

Diese Raumerfahrung könnte man als eine poetische, wenn nicht gar transzendente bezeichnen. Bei Rainer Maria Rilke, dessen Dichtung sich vielfach gerade in diesem Zwischenbereich aufhält, finden wir folgenden Hinweis auf diesen Empfindungsraum:

> "Durch alle Wesen reicht der e i n e Raum: Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still durch uns hindurch..."[53]

Im gleichen Sinne formuliert Tobey:

> "Die Dimension, die für den Schaffenden zählt ist der Raum, den er in sich zu schaffen weiß. Dieser Raum ist dem Unbegrenzten näher als der andere."[54)]

Jenseits von Leiblichkeit zu sein, bedeutet auf jene Schicht zu stoßen, die das Allgemeingültige, Verbindliche sowohl für die materielle Existenz als auch für die uns nichtgreifbare Leere ist. Wie im Kapitel über Zen ausgeführt, ist gerade die Idee einer allgemeinen Grundlage der Existenz im ostasiatischen Denken selbstverständlich. Es wird als 'Tao' aber auch als das 'Nichts' bezeichnet und ist das "umfangreichste Allgemeine, in dem alles Sein bestimmt ist, das aber nicht mehr als Sein bestimmt ist."[55)]

> "... alle endlichen Gestalten sind ein Schatten dieses Gestaltlosen ... und wenn die Besonderheit der Dinge und auch die Besonderheit des menschlichen Ichs verschwindet, wenn durch die t r a n s p a r e n t gewordenen Dinge und das ebenso transparent gewordene Herz der Urgrund allen Seins durchschimmert, dann wird in der absoluten Leerheit, im Nichts, die absolute E i n h e i t erfaßt."

Die Freiheit vom Ich, vom relativen Selbst kommt auch hier wieder zur Bedeutung. Denn die Ebene, auf der diese Einheit erfahren wird, liegt jenseits der Individualität. Eine solche Erfahrung kann nur gemacht werden,

> "wenn auch Geist und Herz 'leer' geworden sind, wenn Ichlosigkeit erreicht ist, das heißt eine vollkommen gelöste, von allen objekt- und zielverhafteten Gedanken

> und Gefühlen, von allen bewußten, die eigene Persönlichkeit ins Spiel bringenden Reflexionen und Intentionen gereinigte Freiheit des Selbst, die durch das Ich ein Anderes, ein Es zur Sprache bringt."

Es ist nicht schwierig, hier eine Parallele zu Tobeys Kunst und Intentionen zu ziehen. Mit der Absicht, wie er es selbst ausdrückt, "eine Entmaterialisierung der Form durch Raumdurchdringung"[56] zu erlangen, löst er die Gegenständlichkeit durch die Überlagerung der Linien in Transparenz auf, bis sie schließlich in ein einheitliches, abstraktes Liniennetz überführt werden. Dabei ist es der Raum, der diese grundlegende Einheit herstellt und der alles durchdringt. Daß dies kein Konzept, sondern eine Erfahrung Tobeys ist, der eine besondere Sensibilität für den Raum entwickelte, bezeugen viele seiner Aussagen. So spricht er von einer Erfahrung, die für ihn der Durchbruch zur Befreiung vom Gegenstand war:

> "... I don't bother about that solid there... I can go here and come up there ... when I got through with this I was freed from the cube. But it was my own personal experience."[57]

6) Schwingung, Energie

Eine der Hauptcharakteristiken in den Werken Tobeys ist die Erfahrung von Schwingung. Die Vibration in seinen Bildern entsteht aus dem Verhältnis des Liniengeflechts untereinander, der Verschiebung der räumlichen Verhältnisse in der Kleinstruktur, die in ihrer Ambivalenz den ganzen Bildeindruck als einen bewegten erfahren lassen. Tobey sagt darüber: "I made lines into mass... I want vibration in it so that's why it takes so long to build it up." "I cover my survace completely and I put my plastic elements into

motion up to the four corners. Everything stirs, everything moves, everything becomes animated."[58)]

Von zwei wesentlichen Seiten ist das Phänomen der Schwingung bei Tobey anzugehen: einmal als Zerstörung der festen Form und ihre Auflösung in der Schwingung, zum anderen als Erfüllung des leeren Raumes. Daß es sich hier nicht um zwei verschiedene Inhalte, sondern um das gleiche Phänomen, das sowohl der Materialität als auch dem Raum zugrundeliegt, handelt, wird deutlich, wenn man die oben erwähnte 'Leere', das 'Nichts', die 'Grundlage alles Existierenden'als diese Schwingung begreift. Der 'unendliche Raum', der der erfühlte Raum ist, der 'Seelenraum',ist erfüllt von Schwingung, besteht aus Schwingung. So schreibt Tobey:

> "Die Wissenschaftler behaupten, daß es so etwas wie leeren Raum gar nicht gibt. Der Raum ist immer mit Leben geladen... mit elektrischen Energien, Wellen, Strahlen, Sporen, mit möglichen Seufzern, möglichen Lauten... und weiß Gott mit was allem noch."[59)]

Verblüffend ist auch hier wieder die Korrespondenz zu Rainer Maria Rilke, der, in bezug auf die Duineser Elegien, nicht von physikalischen Schwingungen spricht, sondern von den Schwingungen, die die Empfindungen des Menschen dem Raum übertragen. Er schreibt in einem Brief:

> "Die Elegien zeigen uns am Werk dieser fortwährenden Umsetzung des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbaren Schwingungen und Erregtheiten unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungsphären des Universums."[60)]

Auch Gosztony spricht von Schwingung im nichtphysikalischen Sinne. Schwingung liegt nach ihm jenseits der physikalischen Welt, sie ermöglicht sie, "d. h. liegt dieser zugrunde, existiert gewissermaßen jenseits der physikalischen Welt." So ist der "physikalische Raum der Gegenstandswelt nur eine mögliche Manifestation dieser Schwingung."[61] Gosztony unterscheidet zwischen drei Erscheinungsformen von Schwingung:

> "Für die materielle Welt ist... (es) nicht überraschend, mikro-, aber auch makrophysikalische Vorgänge als Schwingung zu begreifen. Psychisch könnte diese Schwingung als 'Resonanz' auf äußere Einwirkungen oder als Folge eines bewußten oder durch unbewußte Intuition hervorgerufenen Zustands sein. ... Schließlich kann Schwingung im geistigen Bereich als Grundlage jeglicher Art von Bewußtsein und Willenstätigkeit gedeutet werden."[62]

Interessant ist hier, auf die mittelalterliche Mystik hinzuweisen, die auch später noch im Zusammenhang mit der Erscheinung von Licht in Tobeys Bildern zu erwähnen sein wird. Wenn Tobey davon spricht, daß "die moderne Kunst großartige Studien des Raumes unternommen hat, der Raum aber nicht genug ist... etwas muß den Raum erfüllen"[63], dann spricht er vom Raum im gleichen Sinne wie die mittelalterliche Raummetaphysik, die wie Henry Mores (1614 - 1687) vom Raum als etwas erfülltes spricht, jedoch nicht "von Materie, sondern vom Geist, genauer von Geistern des spiritus naturae."[64][65]

Schwingung, Energie sind die wesentlichsten Merkmale der Kunst Tobeys. Daß sie auch die Grundlage für die besondere Erscheinung seines Raumes sind, habe ich oben versucht nachzuweisen. Dabei bewegt sich Tobey zwischen Mystik und moderner Naturwissenschaft,

in der, wie Gosztonyi zusammenfaßt "Gravitation, ferner thermetische, kinetische und Strahlungsenergie den Raum erzeugen, indem sie ein Wirkungsfeld schaffen."[66] Das 'Wissen' um diesen Sachverhalt ist jedoch nicht genug. Immer wieder beruft sich Tobey auf Erfahrungen, die jenseits unserer gewohnten Alltagserfahrungen liegen. Dabei spielt auch hier wieder die Auseinandersetzung mit dem ostasiatischen Denken eine wesentliche Rolle, in dem Schwingung, Pulsieren, Spannung und Entspannung sowohl die Grundlage des Lebens als auch der Kunst bilden. Tobey berichtet von dieser Erfahrung:

> "I have just had my first lesson in Chinese brush from my friend Teng Kwei. The tree is no more a solid in the earth, breaking into lesser solids bathed in chiaroscuro. There is pressure and release. Each movement, like tracks in the snow, is recorded and often loved for itself."[67]

III Zusammenfassung

Der unendliche Raum ist, wie oben erarbeitet, erfahrener Raum. Seine Unendlichkeit beruht auf der sich ständig aktualisierenden Raumerfahrung, die durch die Schwingung entsteht. Mehr als jede andere Erscheinungsform des Raumes hängt der unendliche Raum in Tobeys Bildern von der Bereitschaft des Betrachters ab, sich dieser Erfahrung zu überlassen. Ist dies der Fall, dann entsteht im Betrachter ein 'Raumbewußtsein', das sich nicht nur auf den Bildraum, sondern auch auf seinen Realraum erstreckt. Viele Aussagen Tobeys zeugen davon, daß dieses Raumbewußtsein für ihn eine lebendige Realität war.

Seitz berichtet darüber:

> "Space to Tobey is more than visual, and it interests him more than surface. By the time his painting had developed beyond ordinary three-dimensional representation he found that he 'really could touch space. It became a kind of living thing... like a sixth sense."[70]

Er spricht davon, daß das dreidimensionale Raumbewußtsein für ihn zu einer wirklichen Bewußtseinsform geworden ist[71], und er in einer Raumerfahrung lebt, die sich der Plazierung und Erstreckung der Dinge im Raum bewußt ist[72]. Wie aufgezeigt, geschieht eine solche Identifizierung mit dem unkörperlichen Medium des Raumes, wenn die Identifizierung mit der Körperlichkeit und den Grenzen des Ich gelöst ist. Damit ist auch die Erscheinung des Raumes bei Tobey, wie die seines Verhältnisses zur Malerei als Aktion, die Folge einer ethischen Haltung und auf diese zurückzuführen. Seitz sieht diese Auflösung der alten, perspektivischen Raumordnung im Zusammenhang mit einer Bewußtseinsentwicklung, die eine weltweite Auswirkung hat:

> "The breakup of Renaissance perspektive and illusionism... is an historical parallel to the gradual dissolution of barriers between egos, nations, and cultures. When the level of vision rise and its horizon expands, so does the ethical consciousness."[73]

Mag man dieser Aussage folgen oder nicht, eindeutig ist, daß mit der Entwicklung des neuen Raumes eine Befreiung stattfindet, die bildnerisch der Befreiung von der Einengung zwischen Stand- und Fluchtpunkt, wie sie in der Zentralperspektive geschieht, entspricht. Für Tobey selbst ist das neue Raumbewußtsein Ausdruck eines höheren Bewußtseinszustandes. Er schreibt in einem Kommentar

zu einer seiner Ausstellungen:

> "Multiple Space bound by involved white lines symbolizes higher states of consciousness."74)

Damit ist Tobey Vertreter einer Kunst, die Ausdruck einer meditativ-philosophischen Haltung dem Leben gegenüber ist. Zu ihr gehören Künstler seiner und späterer Generationen, wie Agnes Martin, deren übersetzter Bildinhalt die schweigende Unendlichkeit der Wüste ist, und die mit ihrem strukturalen System eine Offenheit des Bildes erreicht, die mit der Tobeys eng verwandt ist. Ferner sind Künstler wie Dorazio, Calderara, Rothko und Graubner zu nennen, die in einer gemeinsamen Linie meditativer, abstrakter Raumevokation stehen.

In einem weiteren Kapitel wird es nun nötig sein, die in diesem Kapitel ausgesparten formalen Erscheinungen des Werkes Tobeys zu untersuchen. Dabei zeigt es sich, daß alle weiteren bildnerischen Faktoren durch die gleichmäßige Linienstruktur, die seine Bilder überzieht, bedingt sind.

F O R M A N A L Y S E : S T R U K T U R

I Definition

1) Malerei

Struktur als bildnerisches Phänomen und Strukturanalyse sind gerade in der neuzeitlichen kunsthistorischen Interpretation Formeln, mit denen ein allgemeiner Zugriff auf Bilder jeglicher Art gelingen soll und deren Schwerpunkt weniger auf Tatsachen als auf deren Beziehungsgefüge liegt. Diese Auffassung von 'Bildstruktur' ist hier nicht angesprochen.

Strukturelle Malerei ist eine Erscheinung nachkubistischer Kunst, die vor allem im Zusammenhang konstruktiver Strömungen steht. Margit Staber trifft folgende Unterscheidungen in ihrer Auseinandersetzung mit 'struktureller Malerei':

> "There are two approaches in concrete painting as structural painting. The first approach we will discuss is that in which the structure is integrated with the image, where the structure so to speak sinks beneath the surface, is lately present and only indirect discernible. The image as such is so perspicious, that it reaches its full effectiveness independently of the underlying structure." 1)

Als Beispiele struktureller Malerei dieser Kategorie nennt sie Mondrian, Klee, Vantongerloo, Albers, Glarner.

Zur zweiten Möglichkeit strukturellen Geschehens im Bild gehört Tobey:

> "In the second or alternate approach to form in concrete painting, the structural organization is made visible or purpose and so to speak, constitutes the character of the form. The painter is intent on showing the relationship of the elements to one another and the network of aesthetic relationships within the structure. The direct 'structure painting' can be the result of a very rigorously

> performed construction - Strzeminsky, Bill, Lohse, Mavignier, Morellet - or it can lead away from the construction to its dissolution, i.e. in the direction of informel painting, something which can be motivated by expressive considerations, Tobey, Mathieu, Dubuffet show examples of this."

Die Struktur bei Tobey ist also eine Oberflächenerscheinung des Bildes, die nicht sekundäres Merkmal einer irgendwie gearteten Zusammenstellung von Formen ist, d.h. aus dem ihnen zugrundeliegenden Gefüge besteht, sondern primäre Erscheinung des Bildes. Als solche kann sie nur einen linearen Charakter haben, denn jede Flächenerscheinung macht strukturelles Geschehen nur als integrierten, nicht aber primären Bestand des Bildes möglich.

2) Allgemein

Struktur bezeichnet, wie oben angedeutet, ein Beziehungsgefüge. Das Bewußtsein für strukturelles Geschehen entspringt aus der Verlagerung des Bewußtseins vom Faktischen zu dem der Zusammenhänge und schließlich zum Bewußtsein der 'Bewegtheit' allen Geschehens als allein gültige Tatsache. So heißt es bei Tobey über die Vergänglichkeit der Tatsachen in einem ständigen, bewegten Prozeß:

> "In the indefinite process of appearance, lines and colors are nothing but ephemeral contingencies, imperceptible accidents of a perpetual immanence and inconstancy."2)

Entsprechend der Entwicklung vom Körper zum Raumbewußtsein, findet hier eine Entwicklung vom Tatsachenbewußtsein zu dessen Relativierung und Aufhebung in der Wahrnehmung von Beziehung und Bewegtheit statt. Diese Art des Denkens ist dem europäischen entgegengesetzt. So wird das europäische Denken durch die Begriffe der

"Identität, Substanz, Kausalität"[3] charakterisiert, während das strukturelle Denken aus "Analogie, Beziehung, Gegensätzlichkeit" besteht, einer Art des Denkens, das "nicht nur die moderne Physik, sondern auch das alte chinesische Denken" kennzeichnet. Eine der Grundlagen für dieses veränderte Denken ist die Einsicht, daß alle Tatsachen,alle Definitionen, schließlich doch von relativer Natur sind. Richard Lippold, Bildhauer und Kunsttheoretiker, ein Freund Tobeys, der mit seinen Fädenkonstruktionen vor allem Raumstrukturierung vornimmt, geht auf diesen Zusammenhang näher ein:

> "For the first time in history man is able to prove - or at least on the verge of proving - that all of the means he has ever used to define the nature and thus his own nature, is the illusion afforded him by his meager senses and sensitivities. His ever changing definitions, calculations, analyses, measurements, descriptions, proofs, answers, certainties and questions: all are illusion. Even the disillusion so produced becomes illusion. A few decades ago such utterances might have come only from an Eastern mystic, surely not from a Western artist, let alone a Western scientist; yet I, as a Western artist, base these remarks not on the currently fashionable mystic of Zen Buddhism, but on the almost identical findings, if different phrasings, of Western Science." 4)

Auf die wissenschaftliche Bestätigung dieser Tatsache kann ich nur in vermittelter Form eingehen. Über sie heißt es:

> "During this century the attention of scientists has been moving from the simple towards the complex, with the result that a modern conception of structure is, for some purpose, replacing the older conception of atomism and of form." 5)

Insgesamt geschieht eine Verlagerung von den kleinen Einheiten zu der einzigen und präzisen Wahrnehmung von strukturellen Mustern und ihren Veränderungen. In die-

sem Sinne definiert sich Struktur, die die Ablösung von festen Entitäten darstellt, als 'A n t i t h e s e z u r M a t e r i e'.

II Entwicklung

Die Entwicklung der Struktur bei Tobey geht Hand in Hand mit der Zerstörung des zentralperspektivischen Raumes und der Entwicklung des neuen Raumes. Dabei ist eines seiner Hauptanliegen die Zerstörung der festen Gegenständlichkeit. Er sagt darüber: "The only goal I definitely remember was in 1918 when I said to myself, "if I don't do anything else in my painting life, I will smash form."[6] Diese Zerstörung geschieht durch den 'kalligraphischen Impuls', den er von seinen Reisen in Ostasien erhielt, und der ihn schließlich 1935 zu dem ersten mit der Technik des 'white writing' in Stuktur aufgelösten Bild 'Broadway' führte. Das 'white writing', mit dem Tobeys Bilder dieser Art gekennzeichnet werden, ist dabei die mit weißer Farbe ausgeführte, dem fließenden Zusammenhang des Schreibens ähnelnde Linienführung. Durch die Auflösung des Gegenstands in Linie geschieht eine Dynamisierung des Bildes, indem das der Linie prinzipell eigene Element von Spannung freigesetzt wird. Diese Dynamisierung verbindet Tobey mit dem in dieser Phase der Entwicklung immer wieder auftauchenden Bildthema der Großstadt.

1) Großstadt, Menschenmenge

Dieses Bildthema gehört zu einer Phase im künstlerischen

Schaffen Tobeys, die eine Position zwischen Realistik und zunehmender Abstraktion einnimmt, wobei, wie ausgeführt, durch eine immer stärker durchgeführte Konturierung der Gegenstände ein Zurücktreten der inhaltlichen Werte zugunsten der abstrakten, dynamischen Wirkungen der Linie geschieht.[7] Die Struktur, die zunächst hinter der Oberfläche zurücksinkt und nur indirekt wahrnehmbar ist, tritt dabei mehr und mehr aus diesem Hintergrund hervor. Dieser Prozeß geschieht an jenen Bildern Tobeys, die ihrem Aufbau nach kleinstrukturiert sind, die ein dichtes Menschen- und Straßengewirr als Thema haben.

Die Faszination Tobeys für Großstädte führt dazu, daß er dieses Thema sowohl gegenständlich als auch abstrakt immer wieder verwendet.[8] Durch sie angezogen und abgestoßen gleichzeitig, sieht er als einen der Gründe, warum er sie malt,daß er als Amerikaner mit ihnen konfrontiert ist:

> "No doubt I did them because I am an American painter. I cannot be indifferent to the swarming crowds, multitudes, neon signs, movie theaters, to the noise that I hate of modern cities." 9)

Neben dieser Neigung zu Großstädten zeigt sich in Tobeys Leben ein starker Hang zu Reisen, Ortsveränderungen, Bewegung. Noch in seinem Alterssitz in Basel hat er sich nur provisorisch niedergelassen, lebt er inmitten von Koffern, Truhen.

Ein Schlüsselerlebnis schien für ihn dabei eine Erfahrung während der Siegesfeiern in New York, 1918, gewesen zu sein:

> You know everything went wild; that's the only time I was ever lost in a fog. Whatever I did that entire day I haven't any idea but

I know what it is to have no conscious at all and be in a fog." 10)

In ihm wird die besondere Beziehung deutlich, die Tobey zum Erlebnis von Großstädten, Menschenmengen gehabt hat, und die eine Art 'abstrakten' Erlebens der in ihnen enthaltenen Dynamik zu sein scheint. Sein Erleben ist dabei einerseits das eines völligen Durchdrungenwerdens, Einssein mit dieser Dynamik, andererseits ist diese Art inhaltsfreien Erlebens, das aus dem Geschehen allein die ihm zugrundeliegende Dynamik abstrahiert und erfährt, die eines distanzierten Beobachters.

Diese Art intuitiver Erfahrung und Verschmelzung mit der Erfahrung bei einer gleichzeitigen Haltung der Nichteinmischung und damit der Wahrnehmung des Umgebenden als Ganzes entspricht ostasiatischer Lebenshaltung. Grundlage dieser Haltung, sowohl im ostasiatischen Denken, als auch in Tobeys Welterleben, ist ein universelles Weltverständnis, das die menschliche Existenz als vielförmigen Ausdruck ein und derselben Energie betrachtet. So heißt es bei Tobey: "Wir sind alle Wellen ein und desselben Meeres." 11)

Tobeys Neigung zum Rhythmischen, von der er sagt "mein Hauptproblem in der Malerei ist wie ich glaube Rhythmus und ein Gefühl für Berührung, das man Gewebe nennen könnte," 12) die elementare Erfahrung der Außenwelt als einen Prozeß von Spannung und Entspannung 13), fügen sich zu einer Haltung der Welt gegenüber zusammen, die sich schließlich in den stärksten Werken Tobeys, in seinen rein abstrakten Kompositionen, in einer Reihe formaler Neuerungen niederschlägt.

2) Hauptwerk

Im Hauptwerk Tobeys ist in der Regel die gesamte Bildfläche mit einem dichten Liniennetz überzogen. Dieser Komplex von Bildern, der sich auch gegen spätere, anders als linear strukturierte, abstrakte Bilder absetzt, begründen Tobeys internationalen Durchbruch. Sie entstanden vom ersten Bild dieser Art, 'Broadway Norm', [14] 1935, an.

Tobey verzichtet bei diesen Bildern auf gegenständliche Assoziationen, während er sich bei ihnen aber durchaus auf abstrakte Sensationen, Assoziationen einläßt. Er verbindet seine Bilder mit Erfahrungen, die er z.B. in der Natur macht, etwa 'Edge of August'[15], oder allgemeinen Abstraktionen von Ideen, wie etwa das Bild 'Plane of Poverty'[16].

Wie im Bild 'Edge of August' enthalten diese Bilder die Essenz eines Erlebnisses, die, wie Musik, nicht den Umweg über Erklärung macht, sondern die unmittelbare Erfahrung des Betrachters anspricht. Tobey beschwört mit diesem Bild das 'Wesen' dieser späten Sommerzeit herauf, das in "feinen Gerüchen, Pulsieren, unzähligen Gefühlssensationen, und dem Rauschen von Bewegungen besteht."[17] Diese Erfahrungen, diese Themen, geben jedem dieser Bilder eine besondere Note, einen besonderen Klang, der neben ihrer allgemeinen Aussage, ihrer grundsätzlichen Erscheinung, mitschwingt. Über dieses 'Allgemeine' wird im folgenden zu sprechen sein.

II Struktur bei Tobey

1) all-over

Durch die gleichmäßige Verteilung der Linien über die gesamte Bildfläche wird die der Linie eigene Richtungsbezeichnung relativiert.[18] Dadurch entsteht ein Bildganzes, das nicht durch eine lineare Richtungsdynamik Schwerpunkte kompositioneller Art setzt, sondern ein gleichmäßiges 'all-over'[19] entstehen läßt.

Die Erscheinung des all-over als eines der charakteristischen Erscheinungen der Phase amerikanischer Kunst, die sie an die Spitze des internationalen Kunstgeschehens brachte, dem abstrakten Expressionismus und der darauf folgenden Erscheinung der 'hard-edge', color-field' bis hin zur 'minimal art', hat Tobey in seiner Kunst in einer vollkommen einzelgängerischen Leistung vorweggenommen. Hier gewinnt der Einfluß des Impressionismus Bedeutung. Tobey erwähnt mehrfach die Wichtigkeit des Impressionismus, so wenn er sein Bild 'Broadway' aus "etwas Impressionismus, etwas Kubismus und etwas Schrift" bestehend sieht. Er spricht auch seine Bewunderung für Cézanne und Monet aus[20]. Deutlicher wird diese Beziehung noch bei den abstrakten Expressionisten. So nennt Jackson Pollock eines seiner Bilder 'Cathedrale' und Sam Francis meint: "Ich mache Monet der letzten Periode 'en pur'."[21] Clement Greenberg schreibt: "It was under the tutelage of Monet's later art, that these young Americans began to reject sculptural drawing."[22]

a) Entwicklung

Impressionismus

Im Impressionismus entsteht das all-over durch die Trennung

von gegenstandsanalytischem Sehen und rein optischer Wahrnehmung, die zum Bildinhalt erhoben wird. Die Beobachtung des impressionistischen Malers ist dabei nicht auf den Gegenstand gerichtet, sondern auf die Bedingung seiner Darstellung, Licht, Atmosphäre, Farbe. Durch deren immer verschärftere Beobachtung geschieht eine Zerlegung vorher festgefügter Einheiten: die Loslösung der Farbe von ihrem Objekt und schließlich die Zerlegung der Farbe in ihre komplementären Bestandteile.

Als Folge der Verlagerung der Beobachtung von den Verhältnissen der Objekte untereinander, wie es in der Komposition geschieht, zu der Beobachtung der Objekte und ihrer atmosphärischen, farblichen Gesamterscheinung, geschieht eine Auflösung hierarchischer, kompositioneller Wert. Dem gesamten Bildausschnitt kommt dabei eine gleichwertige Bedeutung als Licht- und Farbträger zu, er fungiert als Schnitt durch den Raum.

Die Farbpartikel der impressionistischen Malerei bilden auf diese Weise eine Realität auf der Bildfläche, die man zweifellos als all-over bezeichnen kann. Über die Loslösung der Farbe vom Objekt und ihre Bindung an die Oberfläche sagt Cézanne: "Natur ist nicht an der Oberfläche, sondern in der Tiefe, die Farben sind der Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche, sie steigen von der Wurzel der Welt auf."[23)]

Die Tatsache eines nicht-hierarchischen Bildaufbaues bestätigen einige der wenigen kunsttheoretischen Äußerungen Monets. Die Grundlage seiner Wahrnehmung bildet eine vollkommen unvoreingenommene Haltung der Welt gegenüber. So berichtet Lilla Cabot Pern, eine Schülerin Monets, er sei der Ansicht, daß "ein Auge oder eine Nase nicht wichtiger

sind als ein Blatt oder ein Baum,"[24] und sein Freund Duret berichtet, daß "Monet der Ansicht ist, daß alles was existiert schön ist, daß man alles malen kann."[25] Diese Zurücknahme einer ordnenden, wertenden, analytisch denkenden Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit ist die Grundlage der impressionistischen Revolution. Über diese Haltung sagt Cézanne: "Si je pense en peignant, si j'interviens, patatras, tout fout le camp."[26] In ihr wird alles Gesehene gleichwertig behandelt und der Sehakt vor das Gesehene gestellt, die Empfindung vor die Tatsachen. In diesem Sinne empfiehlt Monet einer Schülerin:

> "Wenn Sie zur Arbeit hinausgehen, versuchen Sie zu vergessen, welche Objekte Sie vor sich haben, einen Baum, ein Haus, ein Feld oder was immer. Denken Sie lediglich: hier ist ein hellrotes Rechteck, hier ein Streifen Gelb, und malen Sie das Ganze genauso, wie Sie es sehen, in genau der Farbe und Form, bis es Ihren eigenen unbefangenen Eindruck der vor Ihnen stehenden Szene genau wiedergibt." 27)

Das impressionistische Bild ist ein Ganzes. Schon über Monets Lehrer Boudin heißt es: "Boudin bestand darauf, daß nicht nur ein Teil des Bildes Eindruck machen müsse, sondern das Ganze."[28] Der Auftrag der Farbwerte überzieht gleichwertig die gesamte Bildfläche. Die Farben, die Eigenwertigkeit erlangen, liegen vor der Bildung von Wirklichkeit. Sie gehen mit der Bildebene eine Synthese ein. Dabei bestätigt das all-over die Bildfläche, es ist "gewissermaßen die Aktualisierung der potentiellen Polyfokalität der leeren Leinwand."[29] In einer Wechselwirkung bestärkt wiederum die Bildfläche das all-over, indem sie als primäres bildnerisches Mittel dem all-over Konsistenz, Wirklichkeit verleiht.

Die Bildzeit ist die des Augenblicks, der Sekunde, die notwendig ist, damit ein Bild der Wirklichkeit, ohne daß wir dazu kommen es zu ordnen, zu bewerten, in unser Auge

fällt und wahrgenommen wird. Dieses Verhältnis zur Zeit zeichnete sich bereits bei Manet ab. Pierre Schneider schreibt darüber:

> "Gegen Ende der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre hatte Manet immer mehr die Überzeugung gewonnen, daß für den Maler der einzige Augenblick, der Aktualität besitzt, der ist, in dem er malt. Dies war eine neue, absolute Art von Realismus: Courbet malt die Gegenwart. Manet malt in der Gegenwart." 30)

Die absolute Jetztzeit des Bildes, die in seinem Erscheinen als Ganzes mitbegründet ist, bedeutet das gleiche wie seine Unendlichkeit. Jedes Beziehungsgefüge, jedes Ereignis, jede Erzählung verleiht dem traditionellen Bild Zeitcharakter. Diese Zeit ist die des Ablaufs dieser Geschichte bzw. der Beziehung der gegebenen Einheiten. Das impressionistische Bild bietet dagegen durch die gleichwertige Betonung der gesamten Bildfläche, zu der auch die Erscheinung der Rahmenlosigkeit gehört, einen unabgeschlossenen Erfahrungsprozeß. Allein dieser 'vorgegenständlichen Zeit', dieser Zeit, 'die sich ständig erneuert'[31] ist es möglich, Unzeit, Zeitlosigkeit, Unendlichkeit zu verwirklichen. Sie ist die Auflösung des Augenblicks in der Dauer.

Die Erscheinung des Bildes als Ganzes im Impressionismus entstand aus der Zurücknahme des Individuums, des Künstlers, von einem Eingreifen in die Wahrnehmung seiner Wirklichkeit. Der Maler steht dabei sich selbst als Beobachter seiner im eigenen Subjekt sich abspielenden Wahrnehmung gegenüber, die er aufs präziseste registriert. Dieser Abstand, die Loslösung von einem Eingreifen in das Geschehen der Wirklichkeit und damit die Erfahrung permanenter Jetztzeit entspricht einer kontemplativen, meditativen Haltung dem Leben gegenüber. Arnold Hauser beschreibt diese grundlegende Haltung des Impressionismus folgendermaßen:

> "Die Herrschaft des Moments über Dauer und Bestand, das Gefühl, daß jede Erscheinung eine flüchtige und einmalige Konstellation ist, eine dahingleitende Welle des Flusses, in welchen man nicht zweimal steigt, ist die einfachste Formel, auf die der Impressionismus gebracht werden kann." 32)
> "Dieses Primat des Augenblicks, des Wechsels und des Zufalls bedeutet ästhetisch gesprochen die Herrschaft der Stimmung über das Leben, das heißt die Prävalenz einer Beziehung zu den Dingen, der außer der Wandelbarkeit die Unverbindlichkeit eigen ist. Es äußert sich in dieser Stimmungshaftigkeit der künstlerischen Darstellung zugleich eine grundsätzlich passive Haltung dem Leben gegenüber, ein sich abfinden mit der Rolle des Zuschauers, des rezeptiven und kontemplativen Subjekts, ein Standpunkt der Distanzhaltung, des Zuwartens, des Nichtengagements." 33)

Vielen dieser Eigenschaften sind wir im Zusammenhang mit Tobey schon begegnet. So der Bedeutung des unmittelbaren Augenblicks im Zusammenhang mit der gestischen Malerei, der Haltung der Distanz, der Beobachtung, des nicht-engagierten Registrierens im Zusammenhang mit seinen Städtebildern und der Wahrnehmung der allem zugrundeliegenden Energie, Bewegtheit.

Abstrakter Expressionismus

Die Präsenz des impressionistischen Bildes durch das all-over und die Betonung der Bildfläche gehören, neben einem ebenfalls gegebenen Zusammenhang mit dem gestischen Malen, zu jenen Merkmalen, die den Impressionismus mit der Moderne, vor allem dem abstrakten Expressionismus verbinden. Über dieses Verhältnis heißt es etwa:

> "Cézannes tight and architectonic composition has importance for Abstract Expressionism because of the consistency of his response to the whole of the canvas. Whatever his reasons, Cezanne activated every part of the canvas by a sustained and total response." 34)

Jener bildnerische Prozeß Cezannes, der ihn in eine vollkommene Verantwortung gegenüber jedem Teil der gesamten Bildfläche zwang, der keine festgefügten Vorstellungen im Bild verwirklichen will, sondern in einem ständig neuen Verhältnis zu den aktuellen Teilen der Bildfläche ein lebendiges Ganzes entstehen läßt, entspricht der unmittelbaren Korrespondenz der abstrakten Expressionisten zur Bildfläche. Es könnte von Jackson Pollock sein, wenn Cézanne sagt: "Je rapproche dans le même élan, la même fois, tout ce qui s'eparpille..."[35] Auch bei den abstrakten Expressionisten wird nichts Vorgewußtes, Konzeptionelles auf der Bildfläche realisiert, sondern in einer ständig erneuerten Wechselbeziehung zu den Geschehnissen auf der Leinwand, die der Wechselbeziehung der Impressionisten zur vorgegebenen Wirklichkeit entspricht, diese als Ganzes aktualisiert.

Dieses Verhältnis zur Bildfläche als Ganzes ist unter den abstrakten Expressionisten vor allem bei Jackson Pollock zu finden. Die lineare Struktur in Pollocks Bildern füllt die gesamte Bildfläche. Damit entzieht sich Pollock, ebenso wie Tobey, einer figuralen Festlegung, sei sie auch abstrakter Art. Das all-over erreicht durch die Aufhebung der Wirkung seiner Teile im Ganzen ein Höchstmaß an Allgemeinheit, an Offenheit. Jede noch so abstrakte Figuration bildet dagegen eine vom Bildganzen abgesetzte Einheit, die zu diesem in eine kompositionelle Beziehung tritt und damit eine Dualität zwischen Bildinhalt und der Realität der Bildfläche entstehen läßt. In diesem Verhältnis ist das Bild Träger von Inhalten, im realistischen Bild von Erzählungen, Darstellungen, im abstrakten Bild von Inhalten geistiger bzw. emotioneller Natur.

Die Zurücknahme Pollocks von einem erzählenden, Darstellung

suchenden Verhältnis zum Bild liegt in seinem Bezug zum Malakt als Aktion. Jenem Verhältnis zur Malerei, das deutlich wird, wenn Pollock sagt: "Ich will meine Gefühle ausdrücken und nicht illustrieren."[36] In dieser reinen Form des action-painting unterscheidet sich Pollock von anderen abstrakten Expressionisten. So schreibt Harold Rosenblum über Gorky: "He o b s e r v e s the image that rises before him: he does not 'get into it'."[37] Dagegen ist bei Pollock das Darzustellende so eng mit dem Akt der Darstellung verknüpft, daß kein Spalt zwischen Aktion und dem Gebilde auf der Leinwand entsteht, in den Beobachtung, Reflektion oder bewußter Darstellungswille prägend eingreifen könnten. Über dieses Verhältnis sagt Pollock:

> "When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well." 38)

Wie in dem Kapitel über die Malerei als Aktion aufgezeigt, ist das Allgemeine, auf das Pollock als Antrieb seiner Malerei zurückgreift, eine der Lebensdynamik zugrundeliegende fast physisch-motorische Emotionalität. Auch er gibt, ähnlich wie Tobey, nicht das Ereignis wieder, sondern die ihm zugrundeliegende Dynamik. Robertson beschreibt Pollocks Verhältnis zum Leben in diesem Zusammenhang folgendermaßen:

> "Das Geschehen selbst, wo immer es sich ereignete, berührte ihn weniger als die sich enthüllenden Beweggründe. Er versuchte unablässig Formeln zu finden, die Dinge umzuordnen und über das Aktuelle hinauszukommen." 39)

Dieses Allgemeine, das bei Pollock psychisch-motorischer Natur ist, bei Tobey aus der dem Leben grundsätzlich zugrundeliegenden Energie besteht, führt bei beiden zur all-

over Struktur. Dabei korreliert das notwendige 'Zulassen' der Malerei als Aktion mit dem 'Nichteingreifen' in die reine Wahrnehmung des Impressionismus.

Color field - minimal art

Bewußtes, explizites Umgehen mit dem Bild als Ganzes findet man aber erst bei den Vertretern der color-field, bzw. minimal-art. Hier wird das Ganze des Bildes primäres bildnerisches Ausdrucksmittel. Im Gegensatz zu den bisher erwähnten Verfahren, bei denen die Ganzheit des Bildes aus der Homogenität der Teile besteht, aus der kleinteiligen Struktur, die die Bildfläche überzieht, entsteht die Ganzheit des color-field und minimalistischen Bildes aus der Monochromie der Fläche (Newman), aus der Symmetrie der großteiligen Bildteile (Ad Reinhardt, Rothko, Stella), oder aus einem gleichmäßigen, konstruktiven Rastersystem (Agnes Martin). Neben diesen formalen Erscheinungen besteht auch ein großer Unterschied zu dem früheren Auftreten des all-over in dem bewußten Umgehen mit dem Bild als Ganzem im ausdrücklichen Gegensatz zur Tradition der Kunst, als Ausdruck eines neuen Verhältnisses zur Welt.[40] Trotz dieser Unterschiede wird gerade anhand der Erscheinung des all-over dieser Phase amerikanischer Kunst das gesamte Phänomen deutlich. Dabei ergeben sich die in den folgenden Kapiteln abgehandelten Gesichtspunkte.[41]

b) Komposition - nonrelational

Das all-over entsteht aus einer nicht-relationalen Beziehung der Innenteile des Bildes. Frank Stella beschreibt das relationale, traditionelle Bild folgendermaßen:

"The basis ... (des relationalen Bildes) is balance.

> You do something in one corner and you balance it with something in the corner. Now the 'new painting' is being characterized as symmetrical. Ken Noland has put things in the center and I'll use symmetrical pattern, but we use symmetry in a different way. It's nonrelational ... The balance factor isn't important." 42)

Das relationale, kompositionelle Bildgefüge findet sich nicht nur beim traditionellen Bild illusionistischer Art, sondern wird gerade besonders deutlich in den Bildern der europäischen Abstraktion, wie bei Piet Mondrian. Das Ganze des Bildes besteht dabei aus der kompositionellen Harmonie seiner Teile. Im Gegensatz dazu bildet das nicht-relationale Bild eine Einheit, die, in jedem Teil des Ganzen sich wiederholend, nicht aus einem Spannungsgefüge der Teile besteht. Bildspannung im traditionellen Sinne ist aufgelöst zugunsten präsentischer Entitäten. Dabei hängt die Erscheinung des Bildes als Ganzes wesentlich von der, diesmal inhärenten, Bildstruktur ab, in dem Verhältnis der Innenteile zum Ganzen. In diesem Verhältnis ist in jedem Teil die Struktur des Ganzen wiedergegeben. So heißt es schon über Cézanne, daß "die Struktur der großen Bildteile nur Auswirkungen tieferliegender Gestaltungsvorgänge innerhalb der Bildstruktur im kleinen ist."[43] Dies entspricht der Strukturdefinition Piagets:

> "Struktur ist, wenn die Elemente in einer Totalität verbunden sind, die als Totalität bestimmte Besonderheiten aufweist, und wenn die Besonderheiten der Elemente vollkommen oder teilweise von denen der Totalität abhängen." 44)

Da das kompositionelle Spannungsgefüge sich immer zum vorgegebenen Bildrand hin orientiert, wird dieser als Träger der Komposition thematisiert. Eine Dualität im Sinne von Bildträger und Bildinhalt, von Konkretem und Illusion ist dabei unvermeidlich. Mit dem Wegfallen einer Zuordnung zum Rahmen zeigt das all-over Bild die mit ihm

unvermeidliche Erscheinung von Rahmenlosigkeit.

Das kompositionelle Bild wird durch sein Spannungs- und Beziehungsgefüge immer ein Geschehen sein. Geschehen, sich ereignen bringt immer auch den Zeitfaktor mit sich. Das nicht-relationale Bild trachtet nach zeitlosem Sein. Durch das Fehlen von Relationen ist der Zeitfaktor eliminiert. Das Bild gibt Stillstand, Zeitlosigkeit, Unendlichkeit wider.

Dementsprechend ordnet Donald Judd in dem bereits zitierten Gespräch die relationale Bildstruktur dem der traditionellen Kunst zugrundeliegenden abendländischen Denken zu:

> "Well those effects tend to carry all the structures, values, feelings of the whole European tradition... ...They are innumerable and complex, but the main way of saying is that they're linked up with a philosophy - rationalism, rationalistic philosophy... ... All that art is based on systems built beforehand, a priori systems; they express a certain type of thinking and logic that is pretty much discredited now as a way of finding out what the world's like." 45)

Dabei entspricht das Ganze einem primären, intuitiven Sein, während die Entstehung und Beziehung von Teilen ein bereits sekundärer, dem ursprünglichen entfremdeter Akt ist, dem Denken, Erwägen, Beziehen, kurzum eine eingreifende, ordnende Haltung der Welt gegenüber zugrundeliegt.

Das Verhältnis Ganzes/Teil gehört von jeher zum philosophischen, ontologischen Denken.[46)] Der aristotelische Satz, "das Ganze ist notwendigerweise früher als der Teil," findet dabei vielfältige Interpretationen. Das Ganze und das Vorhandensein des Ganzen in jedem Teil gehört z.B. zu einer der wichtigsten scholastischen Spekulationen über den Gottesbegriff. Eine für unseren Zusammenhang wichtige Aussage macht Herman Krings, der über das Primat des Ganzen vor dem Teil folgendes schreibt:

> "Verhältnisse sind nicht direkt sichtbar; denn das primär Gesehene ist ein ungeteiltes Ganzes. Verhältnisse werden, da sie als das Mittlere zwischen Relaten konstituiert sind, allererst sichtbar, sofern das ungeteilte Ganze in irgendeiner Weise geteilt wird. Solche Teilung aber geschieht nicht durch Sehen, sondern durch Denken." 47)

Nicht verwunderlich ist in diesem Zusammenhang, auch im östlichen Denken die Bedeutung des Ganzen immer wieder betont zu sehen. So heißt es im indischen Denken:

> "Das Unsichtbare, das kosmische Bewußtsein ist das Ganze, das Sichtbare, das phänomenale Universum, ist auch das Ganze. Aus dem Ganzen ist das Ganze geworden. Das Ganze bleibt das Ganze, auch nachdem das Ganze aus dem Ganzen hervorgegangen ist." 48)

Daß dieses Verhältnis zum Ganzen nicht nur Spekulation, sondern eine Lebenshaltung ist, zeigt folgende Aussage Lao-Tses:

> "Leer der Geist, das Wesen dem Tao geöffnet, lebe ich in der Stille... Ich lebe nur den Rhythmus: also Gelassenheit, Unterwerfung, Aufhebung im Gewaltlosen, im G e s t a l t l o s e n , im U n t e i l b a r e n ." 49)

Durch die nichtrelationale Bildstruktur wird ein Ganzes geschaffen, das dem primären Sehen entspricht, ohne daß durch Teilung, Beziehung, Komposition ein reflektierender Bezug notwendig wird. Im Gegensatz zum relationalen Bezogenwerden des traditionellen Bildes ist seine Eigenschaft das Sein. Dieses Sein, das hier bei Lao-tse angesprochen und erklärt wird, entzieht sich rationaler Beschreibung. Es ist primär und geht dem Denken voraus.

c) Zeit - Zeitlosigkeit

Wie schon mehrfach ausgeführt, gehört zum relationalen Bild der Zeitfaktor. Im abstrakten Sinne die Zeit, die in der Beziehung der Teile abläuft, der unvermeidlichen

sukzessiven Betrachtung. Jene Zeit also, in der die Komposition sich aus den Teilen zusammenfügt. Das Bestreben der nicht-relationalen Kunst dagegen ist der ursprüngliche, zeitlose Augenblick. Die Tendenz zielt auf Bewegungslosigkeit, Zeitlosigkeit, Schweigen, Sein. In ihr ist die Vorstellung von einer Kunst enthalten, die nichterzählend, ohne Handlung, "atemlos leblos, todlos, inhaltlos, formlos, raumlos, zeitlos,"[50] die Verkörperung eines in ewiger Ruhe verharrenden 'reinen Sein' darstellt. Der Eindruck des Kunstwerks ist dabei der einer vom Menschen unabhängigen Größe, die aus sich selbst, aus einem jenseits des Menschen liegenden Bereich existiert. Über die Unabhängigkeit dieser Bilder sagt Robert Goldwater in Bezug auf Rothko:

> "Yet, in a way not given to most paintings, Rothko's pictures remain sufficent unto themselves. In answer to the old philosophic saying about the noise of the tree that falls in the forest, they exist without the observer - or so one feels." 51)

Die Verabsolutierung des Bildes entspricht seinem Gegenwärtigsein. Dieses Gegenwärtigsein fordert den Betrachter auf, sich seiner Gegenwart bewußt zu werden. Goldwater schreibt weiter: "... we are being asked to commune with presence."

Durch dieses Zurückgeworfensein auf seine Gegenwart macht der Betrachter Selbsterfahrungen, die in mystischen Traditionen zu finden sind. So heißt es bei Meister Eckehart über das Jetzt:

> "Nehme ich eine Spanne Zeit: so ist das ein Tag, der heutige oder der gestrige. Nehme ich hingegen das J e t z t, so begreift das in sich alle Zeit. Das Jetzt, in welchem Gott die Welt geschaffen hat, das ist dem Jetzt, in welchem ich augenblicklich spreche, genauso nahe, wie die eben verflossene Stunde ist." 52)

Die Erfahrung des Jetzt, die gleichzeitig eine Ewigkeitserfahrung einschließt, entsteht, indem der Geist des Betrachters, von allem Geschehen in der Zeit, von aller Reflektion, von aller Erkenntnis, von aller Verstandestätigkeit und damit von einem Dualismus in sich selbst befreit und auf sich selbst zurückgeworfen wird. Diese Auflösung von Leben und Zeitlichkeit bewirkt eine Verabsolutierung des Augenblicks, eine Erhebung, die eine Enthebung aus der Relativität ist.

Auch Barnett Newman spricht von der Absicht, dem Beschauer seine Präsenz zu vergegenwärtigen: "I became involved with the idea of making the viewer present: the idea that 'Man is Present'."[53] Max Imdahl beschreibt dieses Präsenzerlebnis des Betrachters bei Newman als "eine neue Erfahrung und Erhöhung seiner Selbst"[54], als Erfahrung seiner Freiheit. Dabei entsteht das Präsenzerlebnis der Bilder Newmans aus der 'Erhabenheit' über die Schiller sagt: "Wir fühlen uns frei beim Erhabenen, ... weil der Geist hier handelt als ob er unter keinem anderen als seinen eigenen Gesetzen stünde."

Die Enthebung des Geistes aus der Zeitlichkeit, die Erhebung des Selbst und Erfahrung der Freiheit entstehen demnach aus einer Verfassung des Geistes, in der er 'auf sich selbst zurückgeworfen ist', 'unter keinem anderen Gesetz als seinem eigenen steht'. Das ostasiatische Denken nennt diesen Zustand des Geistes 'Selbst-Identität' und Suzuki führt darüber aus:

> "Selbstidentität ist Geist, der aus sich herausgeht um sich selbst gespiegelt zu sehen. Selbst-Identität ist das logische Substrat reiner Erkenntnis oder von 'Leere'. In der Selbst-Identität gibt es keinerlei Widersprüche. Die Buddhisten nennen dies S o - h e i t." 55)

Den Charakter dieser durchaus als transzendent zu bezeichnenden Erfahrung unterscheidet Barnett Newman von dem der europäischen Malerei, die uns "in ihre geistige Welt durch schon bekannte Bilder führt."[56] Die amerikanische Kunst dagegen ist nicht abbildend, sondern handelt "mit der W i r k l i c h k e i t der transzendentalen Erfahrung". Max Imdahl führt darüber aus:

> "Barnett Newmans Bilder haben ihren Sinn nicht in der Repräsentation einer idealen, naturbezogenen Ordnung, welche die bisher erfahrene Welt übersteigt; sondern in dem, was sie sind und realiter bewirken. Der Beschauer wird nicht mittels des Bildes als einer Repräsentation verwiesen auf ein sonst unsichtbares, aber in der Ahnung schon bekanntes ideales Ganzes, welches das eigentliche Thema des Bildes wäre, sondern der Beschauer selbst ist thematisiert als der im Anblick der erhabenen Erscheinung des Bildes seine eigene Erfahrung Erfahrende und dadurch erhobene." 57)

Gerade Tobeys Bilder, deren Inhalt man verkürzt als den augenblicklichen Querschnitt durch die Bewegung des Raumes bezeichnen könnte, tragen in höchstem Maße obige Erfahrungen in sich. Ihnen konfrontiert zu sein bedeutet, im pulsierenden Jetzt zu sein, einem Jetzt, das gleichzeitig Ewigkeit ist und damit eine Erlösung aus der Enge unserer zeitlichen Existenz.

d) Hierarchie - Egalität

Wie schon am Impressionismus aufgezeigt, hat die Erscheinung des all-over und der nicht-relationalen Bildstruktur eine unhierarchische Haltung der Welt gegenüber zur Grundlage. Nicht urteilend, nicht eingreifend, sieht sie in den Erscheinungen der Welt ein wertfreies Gegenüber, in dem wie Monet es ausdrückt, "tout est beau, tout est à peindre ..."

Auch bei den amerikanischen Künstlern wird diese Einstellung deutlich. Auf ihrer Suche nach dem der menschlichen Relativität zugrundeliegenden Allgemeinen kommen sie zu einer Haltung, die die Vielfalt der Phänomene transzendiert, einer Haltung, die nicht eine Sache des Verstandes ist, sondern der Lebenseinstellung, der Erfahrung. Verstehen zu wollen, heißt dabei, sich in die Dualität des Begrifflichen einzulassen, heißt, sich Beschränkung aufzuerlegen. So schreibt Agnes Martin: "To try to understand is to court misunderstanding." [58] Die Alternative zu einem verstandesmäßigen Umgehen mit den Erscheinungen der Welt ist, zu Handeln, zu Sein. Agnes Martin schreibt weiter: "Not to know but to go on." Dieses Herausnehmen aus dem Relativen entspricht der Suche nach der allem zugrundeliegenden Ganzheit, dem Unbewegten, dem Absoluten, dem 'Perfekten', wie Agnes Martin es ausdrückt: "The struggle of existence, non existence is not my struggle ... Being outside that struggle I turn to perfection as I see it in my mind."[59] Diese Perfektion liegt jenseits des Subjektiven, ist "as unsubjective as possible ..., it is cool because it is impersonal."[60] Auch Newmann formuliert, daß die Wahrheit "keine Sache persönlicher Zügellosigkeit ist, eine Zurschaustellung von emotionalen Erfahrungen. Die Wahrheit ist die Suche nach der verborgenen Bedeutung des Lebens."[61] Gerade im Gegensatz zur emotionalen Phase des abstrakten Expressionismus wird hier mit einer Radikalität dem existenzialistischen Weltschmerz abgesagt, die in der Formulierung gipfelt, die Harold Rosenberg seinem Buch über Barnett Newman vorangestellt hat: "Angst is dead."[62]

Diesem Zustand der Nichteinmischung in den 'Kampf des Lebens' entspricht eine gleichzeitige Toleranz für das Vorhandene. In der visuellen Erscheinung der größtenteils

großformatigen, einheitlichen, oft monochromen Bilder zeigt sich ein Sinn für Großzügigkeit und Offenheit, der im Gegensatz steht zu Enge und Ängstlichkeit. Reimer Joachims beschreibt anhand der Bilder Calderaras dieses gesamte Phänomen:

> "Die Bilder sind also nicht abgezogen von der Wirklichkeit, sondern entfernen sich von einer bestimmten historischen Realitätsvorstellung und -gestaltung, die die Erscheinung als starre, begrenzte Gegenstände deutete. An deren Stelle setzen sie keine statische Realitätsvorstellung, die uns vorschreibt, wie wir die Dinge zu sehen und zu behandeln haben, was immer Ausdruck einer geschlossenen h i e r a r c h i s c h e n Gesellschaftsordnung ist, sondern üben eine zusammenhängende, g a n z h e i t l i c h e Wirklichkeitserfahrung ein." 63)

Jenseits der Persönlichkeit zu sein, jenseits von Einordnung und Bewertung, bedeutet Freiheit, Freiheit von Richtig und Falsch. In diesem Sinne formuliert Agnes Martin: "Being detached and impersonal is related to freedom ... freedom from right and wrong." Auch hier ist der östliche Charakter dieses Denkens nicht zu verkennen. So wird in der östlichen 'Lebensphilosophie' im Gegensatz zur humanistischen Ethik abendländischen Denkens eine Haltung eingeübt, die sich nicht nach den Maximen von Gut und Böse richtet, sondern einen Rückzug aus diesem statischen Weltbild in eine Haltung des Fließenden, der Offenheit, der Einfachheit bedeutet. So widersprechen sich, nach indischem Denken, "die Dinge in ihrer Unbeständigkeit und widerlegen sich fortwährend."[64] Dort gibt es keine Wahl zwischen Gut und Schlecht, es gibt nur das E i n e:

> "There is neither presence nor absence, neither sitting nor walking, neither good nor evil,
> Only you are true and authentic."
>
> You are good and evil
> happiness and sorrow, father and son,
> You are manifest as well es concealed." [65]

Die Freiheit von Falsch und Richtig besteht dabei in einem Gleichgewicht des Gemüts, das im Gegensatz steht zur ständigen Wahl des westlichen Denkens. Richard Lippold schreibt über dieses Verhältnis:

> "Tranquility resides, and can only reside, in the tensions of opposites in equilibrum. The wonder and pity of Western man has been his seeking peace on earth by choice of good and evil and then to escape madness or war by blinding himself to the resulting contradictions." 66)

Dieses innere Gleichgewicht ist ein Zustand, der mit westlichen Begriffen kaum zu erfassen ist, und der auch von den östlichen Denkern immer auf eine eher poetische Weise umschrieben wird. Er ist der Zustand der 'Leere', der 'Einfachheit', der 'Demut', den Agnes Martin folgendermaßen umschreibt:

> "Humility, the beautiful daughter
> She cannot do either right or wrong
> She does not do anything
> All her ways are empty
> Infinitly light and delicate
> She treats an even path
> Sweet, smiling, uninterrupted, free." 67)

e) Multiple focus

Zur Verweigerung eines hierarchischen Bildaufbaus gehört auch die Erscheinung des 'multiple' oder 'moving focus' in Tobeys Bildern. Durch die gleichmäßige Verteilung der Struktur über die gesamte Bildfläche gibt es kein Zentrum, keinen Mittelpunkt, auf den sich der Beschauer beziehen kann, wie in der traditionellen Komposition. Hermann Kern schreibt über diese Erscheinung bei Agnes Martin:

> "Alle Formen sind gleichberechtigt, keine Hierarchie der Formen, ... keine dominierende Einzelform, - die ichbezogen - das Blickfeld strukturieren,

> den Blick fixieren, die freie, fließende Sehbewegung hindern würde ..." 68)

'Multiple focus' hat demnach zwei Komponenten: zum einen die Auflösung von Egozentrizität und zum anderen die Verweigerung eines festen Standpunktes, der nur Einengung bedeuten würde. Tobey bemerkt dazu:

> "Ich nehme keine feste Position ein. Das mag die Bemerkung erklären, die jemand gemacht hat, während er eines meiner Bilder betrachtete, 'wo ist das Zentrum?'." 69)
> "Ich habe keine fixen Vorstellungen, ich möchte sagen keine philosophische Verwandtschaft mit erdachten Methoden..." 70)

Genauso wie das Bild Gegenständlichkeit verweigert, verweigert es einen festen Bezugspunkt und damit eine Beziehungsmöglichkeit jenseits seiner Wahrnehmung als Ganzes. Mit dieser Verweigerung stößt das Bild eine Wahrnehmungsart zurück, die sich auf Greifbares beziehen will und verweist auf eine Haltung dem Bild gegenüber, die eine Zurücknahme aktiver Wahrnehmung zugunsten einer 'schwebenden' bedeutet. Ist es nicht möglich, sich auf diese Weise dem Bild zu nähern, wird man 'hinausgedrängt': "It's that type of painting in which you are not allowed to rest on anything: you're bounced off it or you have to keep moving with it."[71)]

Dieses Bedürfnis, sich nicht festlegen zu wollen, keinen Standpunkt einzunehmen, entspringt, wie im letzten Kapitel ausgeführt einem Gefühl für "das Vergängliche, das Transitorische, das Gleichnishafte aller Erscheinung," von einer "Erkenntnis des Seins, das sich erst in der unaufhörlichen Bewegung entfaltet."[72)] Für Tobey selbst ist diese Einstellung das Grundprinzip seines Lebens:

> "Immer in Bewegung - die alten griechischen Philosophen halten das für das Wesentliche der Seele - habe ich versucht, aus den Wundern des Kosmos einige Fetzchen jener Schönheit herauszureißen, die in der unermeßlichen Vielfalt des Lebens ist." 73)

f) Rahmenlosigkeit, Format

Zwei weitere formale Mittel gehören wesentlich zur strukturellen Malerei. Das ist die schon erwähnte Erscheinung der Rahmenlosigkeit und das Format des Bildes.

Unter Rahmenlosigkeit versteht man das Fehlen einer Komposition auf den Rahmen hin. Der Bildrand wird in keiner Weise beim Aufbau des Bildes berücksichtigt. In der traditionellen Kunst kommt dem Bildrand eine wichtige Funktion im Bildgeschehen zu. Er bildet das Fenster, das den Realraum vom illusionistischen Raum des Bildes trennt. Mit zunehmendem Verlust der Zentralperspektive verliert der Rahmen jedoch an Bedeutung.[74] Das Bild wird zur eigenen Realität, die nicht von der Realität des Realraumes besonders getrennt werden muß. Mit der Erscheinung des all-over wird das Bild schließlich zum Ausschnitt aus einem unbegrenzten Kontinuum. Es kommt zu einer "Kontinuität der Bildausdehnung gegenüber der Individualität der Bildbegrenzung."[75] Dies entspricht den Bildern Tobeys, die den Realraum bestimmen wie es im Kapitel über den Raum erarbeitet wurde: Sie sind die Artikulation des Realraumes unter dem Vorzeichen der Unendlichkeit. Damit sind sie sowohl in ihrer Flächenausdehnung als auch in ihrer Tiefenausdehnung unbegrenzt.

Im Gegensatz zur Zentrierung, Begrenzung, die ein Rahmen darstellt, entspricht die Rahmenlosigkeit dem Wegfall einer Orientierung auf den Menschen hin, und tritt im abstrakten Expressionismus vor allem bei den Künstlern auf, deren Bilder einen eher transzendenten Anspruch haben. Interessant ist in diesem Zusammenhang das Fehlen von Rahmen in der ostasiatischen Malerei. Hier gehört die Rahmenlosigkeit zum entscheidenden Formmerkmal. Als fehlende Trennung

von Bild- und Realraum wird durch sie deutlich, "daß der Gegensatz von Außen- und Innenwelt, von Natur - und Geisteswelt, der charakteristisch ist für das abendländische Denken, in Japan - es müßte heißen: in Ostasien - fehlt; Hier geht es um eine durchgehende Beziehung von allem zu allem."[76] Somit weist die Rahmenfreiheit der ostasiatischen Malerei auf eine gewisse 'Unabgeschlossenheit' des Bildes hin, ist Zeichen dafür, "daß Kunst und Leben untrennbar miteinander verbunden sind, daß der Mensch der Natur- und Geisteswelt geöffnet gegenübersteht."[77]

Rahmenfreiheit gehört neben der 'Unabgeschlossenheit' und 'Naturhaftigkeit' zu den Grundbegriffen der ostasiatischen Malerei. Auch dort ist eine der Wirkungen der Rahmenfreiheit, daß das Bild über sein tatsächliches Format hinausgeht. So heißt es darüber:

> "In the West the format controls the principle of design. The Chinese recognise the format - it is their gathering up - but their concern with time expansion creates forces which imply extension beyond the format; the time rhythm carry beyond the format instead of being enclosed and stopped by the format." 78)

Im engen Zusammenhang mit der Rahmenfreiheit steht in der modernen amerikanischen Kunst das Auftauchen der großen Formate - 'big canvas'. Sie entsprechen dem in der Rahmenfreiheit liegenden Versuch der 'Entgrenzung' des Bildes. Diese 'Entgrenzung' entsteht dabei unter anderem in dem Mißverhältnis des Blickfeldes des Betrachters zur gesamten Größe des Bildes. So soll die Nahdistanz des Betrachters eine totalitäre Erfahrung des Bildes provozieren. Bei Rothko heißt es darüber:

> "Ein großes Bild zu malen, heißt, im Bild zu sein;

> ein kleines Bild zu malen heißt dagegen, sich selbst außerhalb der Erfahrung zu stellen, auf eine Erfahrung wie mit einem stereoskopischen Blick oder mit einem Verkleinerungsglas zu sehen."[79]

Anders ist es bei Tobey. Seine Formate entsprechen größtenteils traditionellen Größenordnungen. Das Bild bleibt als 'Darstellung' erhalten, was seine Überschaubarkeit betrifft. Dennoch sind in ihm alle Erscheinungen vorhanden, die die Wirkung seiner Unbegrenztheit hervorrufen. Im Gegensatz zu den Künstlern der Ostküste sind seine Bilder dabei stärker und vielleicht auch traditioneller auf eine visuelle Wirkung hin entwickelt, arbeiten im höheren Maße mit illusionistischen Mitteln. In folgendem Interview setzt er sich deutlich gegen sie ab:

> Frage: "Haben Sie niemals das Bedürfnis gehabt, sich auf einer größeren Fläche auszudrücken, als auf denjenigen, die Sie für gewöhnlich benützen?"
>
> Tobey: "Nein. Wozu? Ich versuche den Raum in die Tiefe zu erweitern, nicht an der Oberfläche. In meinen Bildern dehne ich den äußeren Raum soweit aus, bis ich den inneren Raum hineinbringen kann, mit dem ich Leben in das Bild bringen möchte. Andererseits insteressiert mich die wirkliche Oberfläche eines Bildes nicht. Durch verschiedene Bewegungen, gegenläufige Richtungen kann ich die Illusion großer Dimension vermitteln. Wozu sie also wirklich haben wollen? Ich bedecke meine Leinwand ganz und sende meine gestalteten Elemente bis in alle vier Ecken aus. Alles bewegt sich, rührt sich, wird lebendig. Darin liegt die Größe eines Werkes und nicht in der Zentimeterzahl der Breite und Höhe." 80)

g) Illusion - Konkretion

Gerade an der letzten Ausführung wird deutlich, daß Tobey im Verhältnis zu den Künstlern des abstrakten Expressionismus, der color-field und minimal-art, in deren Zusammenhang er hier gestellt wird, sich eher traditionell verhält.

Verglichen aber mit der europäischen Moderne zeigt Tobey sich jedoch durchaus 'amerikanisch' und weist all jene Phänomene auf, die die hier angesprochene amerikanische Kunst kennzeichnen. So kann man sagen, daß Tobeys Bilder diese Phänomene in ihrer Anlage entwickelt haben, während die spätere Generation amerikanischer Künstler sie radikalisieren, sie eindeutig machen.

Dies gilt auch und vor allem für das Bild als Konkretion, als 'Wirklichkeit'. Dabei arbeitet Tobey einerseits durchaus noch mit illusionistischen Mitteln, bindet sein Bildgeschehen aber so sehr an die Bildfläche, daß das Bild als Realität im Raum bestärkt ist, zur Wirklichkeit wird.

Als Wirklichkeit, Konkretion des Bildes versteht man dabei die Verlagerung vom darstellenden Charakter des Bildes hin zu seinem 'Sein', zu seiner Unmittelbarkeit. Das Bild ist nicht mehr unsichtbarer Träger einer illusionistischen Abbildung, wie es sich aus der Renaissance entwickelt hat, oder eines Wirkungszusammenhanges, wie es in der europäischen Abstraktion der Fall ist, sondern wird in seiner materiellen Erscheinung, in seinem Sein bestätigt und erhalten. Es hat keinen Verweisungscharakter, sondern zielt auf eine magische Präsenz im Raum, in der Zeit. Durch sein Bestreben einer möglichst engen Verkettung von Bildinhalt (Form/Farbe) mit den primären Erscheinungen des Bildes (Bildfläche/Format), deren Idealfall eine Identität von beiden ist, ist das minimalistische Kunstwerk eine feste Einheit, eine Präsenz in der Welt der Bezüge und Verweise.

Dabei liegt in der Einheit und Unteilbarkeit dieser Kunst, ihrer Zeitlosigkeit und Präsenz, in der Zurücknahme subjektiver Gestaltung und ihrer Offenheit gegenüber der

reinen Erscheinung, ihre Bezogenheit zur Transzendenz.

2) Energie

Besonderes Kennzeichen für Tobeys Struktur ist ihre Wahrnehmung als Bewegung, als Energie. Die Dichte der Struktur löst ihre Materialität in Bewegung auf, so daß der Gesamteindruck der einer vibrierenden Fläche ist.

Der optische Eindruck von Schwingung entsteht dabei durch die nahe beieinanderliegenden Linien, die sich gegenseitig beeinflussen. Wie in der Musik entstehen Interferenzen, sog. Schwebungen. Der Schwingungsvorgang selber ist mit dem Auge nicht mehr zu beobachten, wie es etwa bei der Op-Art oder kinetischen Kunst möglich ist. Dafür entsteht durch die unzähligen gegenseitigen Beeinflussungen der Linien, durch die hohe Frequenz ihrer Schwingungen, ein ruhiges Ganzes, das in sich von einem stetigen Pulsieren erfüllt ist.

Dieser energetische Moment seiner Bilder ist es auch, der Tobey dazu veranlaßt, sie als Darstellung einer Welt von feinerer Substanz zu betrachten. Dabei bezieht er sich auf ein Weltbild, in dem letztendlich alles Existierende aus Energie besteht und in diese zu überführen ist, in dem die Energie eine subtilere Form der Existenz bildet als die Materie:

> "In the forties, I created a sensation of mass by the interlacing of myriad independent lines. In their dynamics and the timing I gave to the accents within the lines, I attempted to create a world of finer substance." 81)

Diese Erscheinungen begründen auch den meditativen Charakter

von Tobeys Bildern. Angeregt durch die östlichen Philosophien gehört Meditation zu einem der Grundprinzipien in Tobeys Leben. 1954 malt er die Bilder der 'meditative series',[82] die zu den besten Bildern seines Gesamtwerkes zählen.

Von Meditation kann dann gesprochen werden, wenn der Geist sich nach Innen wendet. Ihr Ziel ist die Leere von allen begrifflichen Inhalten. Hier kommt zur Wirkung, daß durch die Verweigerung des Bildes von allen Inhalten, von allen Bezugspunkten, der Geist auf sich selbst zurückgeworfen wird, seine reine Existenz erfährt. Befreit von der Einengung durch Begriffe und Inhalte, ist die Selbsterfahrung des Geistes die einer energiegefüllten Präsenz, einem Zustand höchster Ruhe, der gleichzeitig von dem inneren Pulsieren reiner Energie erfüllt ist. Dem entsprechen Tobeys Bilder, die im Ganzen von einer stehenden Ruhe sind, bei einer inneren feinen, nicht auf eine Richtung bezogenen und nur sich selbst bedeutenden Bewegtheit, einer Bewegtheit, die "in sich selbst zurückkehrt."[83] Damit beschreibt Tobey, wie Seitz bemerkt, nicht Inhalte der Meditation, sondern "ihre reine Aktivität."[84]

4) Licht

> "As I remember, I really wanted to smash form, to melt it in a more moving and dynamic way. I wanted to smash this image that was in space and I wanted to give the l i g h t that was in the form in space a release." 85)

Licht gehört neben Bewegung zum wesentlichsten Inhalt der strukturellen Malerei Tobeys.

Licht in der Bildtradition, die auf die Renaissance zurück-

geht, ist immer ein Licht, das eine konkrete Lichtquelle hat. Dieses Licht entspricht der realistischen Malerei mit ihrer Farb-, d.h. Licht- und Schattengebung. Schöne nennt dieses Licht 'Beleuchtungslicht'.[86] Erst im Impressionismus entwickelt sich aus der Landschaftsmalerei wieder ein 'Eigenlicht' des Bildes, d.h. ein Leuchten des Bildes, das ohne Angabe einer Lichtquelle, allein aus den den bildnerischen Mitteln inhärenten Lichtqualitäten besteht und das schon in der mittelalterlichen Malerei zu finden ist. Die Entstehung des 'Eigenlichts' im Impressionismus hat die gleiche Ursache wie die Lichtwirkung der Bilder Tobeys. Bei beiden ist die Auflösung von Gegenständlichkeit die Voraussetzung für die Entstehung eines freien, unbegrenzten, über die Bildfläche sich gleichmäßig verteilenden Eigenlichts.

Dieses Bildlicht entsteht aus der Kontrastierung der Einzelteile, im Impressionismus der Farbpartikel, bei Tobey der Linien, untereinander und zum Grund. Dieses Leuchten des gesamten Bildes hat als Voraussetzung die Homogenität, die gleichmäßige Struktur der gesamten Bildfläche. Durch das Fehlen farblicher Höhepunkte, durch die gleichmäßige Verteilung der Farbwerte bzw. der Linien über die gesamte Bildfläche wird das Spiel der Kleinstrukturen und damit eine gleichmäßige Entfaltung von Licht nicht gestört.

Die Auflösung der Wirklichkeit, von Volumen, Masse und Zwischenraum in ihre kleinsten Bestandteile und letztendlich in Lichtschwingung, gehört zum gleichen Phänomen wie die Auflösung fester Materialität zugunsten der Struktur, und die Auflösung des perspektivischen Raumes zugunsten des freien, unbegrenzten Raumes. Dabei entspricht die Wahrnehmung von Licht der Verlagerung des Bewußtseins von den Gegenständen weg zu ihren Beziehungen, zu den Bedingungen ihrer Wahrnehmung und zum Akt der Wahrnehmung selbst. Fanchon

Fröhlich schreibt darüber:

> "In philosophy turning the attention from the objects seen towards the light in which they can be seen displaces the focus of interest from the relations of independent material objects to the more complex and self-conscious inter-relations between subjects, objects, necessary conditions, mind, sensations and perceptions." 87)

Mehr noch als bei den französischen Impressionisten bewundert Tobey die Erscheinung von Bildlicht bei Turner.[88)] Hier kommt zur Geltung, daß das Licht in Turners Bildern gänzlich unreflektiertes Licht ist, während das Licht der Impressionisten immer reflektiert ist. Doch von beiden setzt Tobey sich noch einmal wesentlich ab. Als abstrakter Künstler ist das Eigenlicht seiner Bilder in weit größerem Maße an die Bildfläche gebundenes, nichts als sich selbst bedeutendes Licht. In diesem Sinne steht Tobey eher in jener modernen Bildtradition, die auf Mondrian zurückgeht, über dessen Bild 'The Victory of Boogie-Woogie' Soto bemerkt:

> "Mondrians last work - 'The Victory of Boogie-Woogie' - those lights! There one sees the beginning of vibration in painting... It seemed to me that he had made a sudden leap in the direction of purely dynamic painting, realized through optical means... that he was about to make the image move optically."[89)]

In dieser Bildtradition werden die Farbwerte und Linien weder abbildend noch in einem expressionistischen Sinne verwandt, sondern gemäß ihrer Eigendynamik und damit ihrer Lichtwerte. Dieser Tradition gehören sowohl die Konstruktivisten an als auch die 'post-abstrakt-expressionistischen' Künstler der New York School wie Reinhardt, bis hin zur jüngeren Generation romantischer Minimalisten wie Agnes Martin und Antonio Calderara. Eng verwandt mit Tobey durch seine Technik, Licht durch die kontrastierende Wirkung der Linien zu erzeugen, ist Piero Dorazio. Seine

Bilder entstanden aber erst nach 1959 und sind in weit stärkerem Maße konstruktiv aufgebaut als die Tobeys. Über sie heißt es:

> "Sie sind mit einem Raster überzogen, der an sich etwas ist und zuweilen sogar das Ganze zu sein scheint, ein Gebilde wie die Waben der Bienen, aber es ist nur Schein, in Wirklichkeit sind es Zellen, die das Licht zerlegen und reflektieren und einen Lichtraum aufbauen." 90)

Licht als Bildinhalt, als Bildthema, wird fast immer in metaphysische Zusammenhänge gebracht. So schreibt Schöne über das mittelalterliche Bildlicht, daß allein schon durch die Tatsache, daß die Malerei des Mittelalters den Schatten fortläßt, sich "ihr sinnfälliges Licht zur Potenz eines übersinnlichen Lichtes"[91] erhebe. Dabei steht diese Erscheinung des reinen Bildlichtes in enger Verbindung mit der mittelalterlichen Lichtmetaphysik. In ihr gewinnt das Licht seine metaphysische Bedeutung, weil es in "reiner Identität mit sich selbst ist,"[92] weil es als solches "die erste Form"[93] des Existierenden ist. Ursprünglicher als alles andere, ist es die "forma communis",[94] die gemeinsame oder allgemeine Form, durch welche die Materie ihre Form empfängt. Als unveränderliche und dennoch an jeder Form sich manifestierende Größe hat Licht all jene Eigenschaften, die die scholastische Spekulation dem göttlichen Sein zuschreibt. Unterstützt durch die Aussage Christi , "Ich bin das Licht", im 4. Evangelium und durch Johannes im 1. Evangelium, "Gott ist Licht und in Ihm gibt es keine Dunkelheit", wird das Licht zum Göttlichen schlechthin.

Interessant ist in bezug auf Tobey auch die Bedeutung des Lichtes im frühgriechischen Denken, in dem weniger spekulativ als in der Scholastik das Licht von einer Substanz

ist, die durchaus erfahrbar die Grundlage der Existenz bildet. Es ist ein "Stoff feinerer, unsichtbarerer Art als das Irdische, der doch wieder ganz naturhaft ist. Dieses Licht wird als göttliche Kraft angesehen, und so empfunden, wie wir uns heute eine Naturkraft oder Elektrizität vorstellen."[95)]

Neben der Beziehung des Lichts zum Göttlichen tritt sowohl im metaphysischen Denken des Mittelalters als auch bei den Frühgriechen die Beziehung des Lichtes zum Raum auf. Dabei wird der Raum mit dem Licht in eines gesetzt,[96)] da er die gleichen Eigenschaften hat, nämlich ausdehnungsgleich mit dem Licht ist und wie das Licht sowohl unabhängige Größe als auch Bedingung der Existenz ist.[97)]

Diese Verbindung von Raum und Licht gehört jedoch nicht nur griechischem und mittelalterlichem Denken an, sondern ist auch eine Tatsache der modernen Physik. In ihr sind Licht, Raum, Bewegung die 'operativen Elemente' eines dynamischen Weltverständnisses:

> "... moving objects are related to the light by which they can be observed. When light thus becomes one of the operative elements of physics, indeed the only constant velocity in the relatively moving universe, the mass of solidity of material objects dissolves into energy and velocity of light... Into this curvature of space and time, particles acting like waves and electromagnetic waves acting like particles, the observer is plugged as a moving and operative part. The picture of the universe is transformed into the fluidity of an immense happening within an elaborately curving space-time structure wherein nothing is independent from the light by which it can be observed." 98)

Die Wahrnehmung von Licht an sich bedeutet eine Auflösung des Unterschiedes zwischen Beobachter und Beobachteten in dem Akt der Wahrnehmung. Dabei geschieht eine ähnliche

Loslösung des Betrachters von sich selbst zugunsten einer übersubjektiven Selbst- und Wirklichkeitserfahrung, wie die Erfahrung des unendlichen Raumes und die der Präsenz des Bildes sie ihm ermöglicht. Licht als traditionelles Symbol für Spiritualität und Erleuchtung wird demnach durch diese, über sich selbst hinausgehende Selbsterfahrung gerechtfertigt.

4) Farbe

Wie schon deutlich wurde, spielt Farbe in Tobeys Bildern eine untergeordnete Rolle. Als eher sinnlicher, emotionaler Bildfaktor fehlt ihr die "philosophische Tiefe". So ist, laut Tobey, "im Orient die Farbe für Kinder."[99] Als "joy painting" bezeichnet er stark farbbetonte Malerei wie persische Miniaturen, den Fauvismus und die Bilder Matisse's. Im Gegensatz zur Farbe als emotionales Ausdrucksmittel gehört die strukturelle Malerei in den Bereich des Geistigen, Philosophischen. Schon Cézanne habe sich, obwohl er Kolorist gewesen sei, stärker für die skulpturale und strukturale Form interessiert, da er "zu tief, zu philosophisch für uneingeschränkten Kolorismus gewesen sei."[100] So ist Farbe für Tobey eher ein Zusatz und gehört nicht in das Interessengebiet seiner künstlerischen Suche. In einer bestimmten Entwicklungsphase vermeidet er sie sogar gänzlich: "Like the early cubists I couldn't use much color at this point - the problems were complicated enough without this additional one."[101]

Viele Bilder Tobeys sind demnach entweder in verschiedenen Weiß-, Braun- oder Grauabstufungen gehalten. Dabei ist die Gesamterscheinung seiner Bilder meist monochrom. Es gibt aber in Tobeys Werk auch eine große Anzahl far-

biger Bilder. Bei ihnen herrscht ebenso ein Farbton vor, der eine Art Grundfläche bildet, auf der das "white writing" oder andersfarbige Linienstrukturen aufgetragen sind. Jedoch gilt, wie im Kapitel über den Raum erarbeitet wurde, daß diese Farbe keinen Flächenwert bildet, sondern einen Raumwert, der das gesamte Gewebe durchpulst.

Die Farbigkeit dieser Bilder drückt dabei jenen Inhalt der Bilder aus, der jedem eine eigene Note, ein eigenes Thema gibt. Sie ist derjenige Bildfaktor, der über das Allgemeine der Bilder Tobeys, über das Grundsätzliche ihrer Aussage, hinausgeht. Sie ist der Stimmungsträger, der Tenor jedes dieser Bilder, und steht engstens mit dem Titel in Beziehung. So sind es die flimmernden, flirrenden Farben, die dem Bild 'Edge of August' den Eindruck sommerlicher Hitze vermitteln, ist es das Braun von 'Table of Poverty', das in diesem Bild eine Assoziation zu Armut herstellt.

IV Zusammenfassung

Aus den obigen Ausführungen über die Struktur in Tobeys Bildern ergibt sich folgendes Gesamtbild: Bei den Bildern Tobeys handelt es sich um Erfahrungen und nicht um Erzählungen von Erfahrungen. Diese Erfahrung ist aber nicht emotioneller Natur, sondern sie ist die Erfahrung von Präsenz, von Da-Sein. Sie entsteht aus der Verweigerung einer begrifflichen Einordnung der Bilder durch die Erscheinung des Bildes als Ganzem, durch das Zurückgeworfenwerden des Geistes auf sich selbst in einen begrifflosen Schwingungszustand. Diese "Leere" des Geistes entspricht einer Kommunikation mit seiner Umwelt auf einer das Subjekt transzendierenden Ebene, wie sie auch durch die Erfahrung von Licht-an-sich ermöglicht wird. All diese Erscheinungen

aber basieren auf der Tatsache, daß das einzig Reale, das einzige, was ist, was jeden weiteren Kommentar unnötig und unmöglich macht, nichts als sich selbst bedeutende Bewegtheit ist.

In dieser begrifflosen Konfrontation mit dem Sein, zu der der Betrachter durch die Bilder Tobeys gezwungen wird, liegt das elementare Erleben dieser Bilder. Es ist ein Enthobensein in einen schöpferischen Urzustand, der der menschlichen Existenz fundamental zugrundeliegt.

Damit vertreten Tobeys Bilder eine Position in der Moderne, die Newman als "Kunst ist Ethik, nicht Ästhetik"[102] charakterisiert. Sie verknüpfen damit die Kunst mit existenziellen Grundfragen, ohne jemals den Bereich der Kunst zu verlassen und literarisch zu werden. Kunst ist Ethik und verweist nicht auf Ethik. Die höchste Ethik aber ist immer auch die höchste Ästhetik.

SCHLUSSBEMERKUNG

Tobeys Kunst steckt sich höchste ethische Ziele. Sie will eine Bewußtseinshaltung verdeutlichen und ermöglichen, die sich als transzendent, universell versteht.

In einer Welt, die die Lösung ihrer Probleme in der Beherrschung ihrer äußeren Gegebenheiten sieht, in der Eroberung neuer Bereiche ihres Umfeldes, sieht Tobey als einzige Möglichkeit zur Lösung und Vermeidung von Konflikten die Erforschung und Eroberung innerer, geistiger Welten. So schreibt er: "Nicht die Erforschung des Mondes, der Sonne, sondern die Auslotung der spirituellen Möglichkeiten des Menschen wird ihn von Krieg, Haß, Furcht und Antagonismus befreien."[1)]

Diese spirituelle, innere Welt ist eine Bewußtseinslage, die grundsätzlich andere Voraussetzungen als unser westliches Denken hat. Jenseits von Begrifflichkeit, jenseits von der Alternative von Gut und Schlecht, wird sie als 'Leere', als 'Nichts' im östlichen mystischen Denken bezeichnet. In dieser Bewußtseinslage zu sein und aus ihr zu agieren bedeutet, der Welt als 'Ganzes' gegenüberzutreten, indem man selbst in einem 'Ganzen' ist. In ihr liegt die Anerkennung intuitiver, d.h. größerer Bereiche als das rationelle Denken betreffender Vorgänge, die Tobey als die Macht des 'scent', des 'Geruchs', der 'Witterung' bezeichnet. In dieser ganzheitlichen Haltung wird die Leere zu einer gleichzeitigen Einheit mit Allem. In ihr läßt der Geist "alles gehen, er wird zu einem Ball im Strom, für den Wechsel und Leerheit zu einer Art Ekstase wird."[2)]

Aus diesem ganzheitlichen Sein entwickelt sich ein Sinn für Universalität, für die Gleichwertigkeit alles Existierenden als vielfältiger Ausdruck einer allem zugrundeliegenden Einheit. Tobey bemerkt dazu:

> "Wir verstehen die Schönheit der Welt, weil sie ein Teil von uns ist. In der zunehmenden Universalität der Welt entdecken wir in ihrer Vielfalt die verschiedenen Entfaltungsmöglichkeiten unserer Selbst. Wir werden eins mit der Welt - ihre Schönheit verbindet sich mit unserer Liebe zu uns selbst." 3)

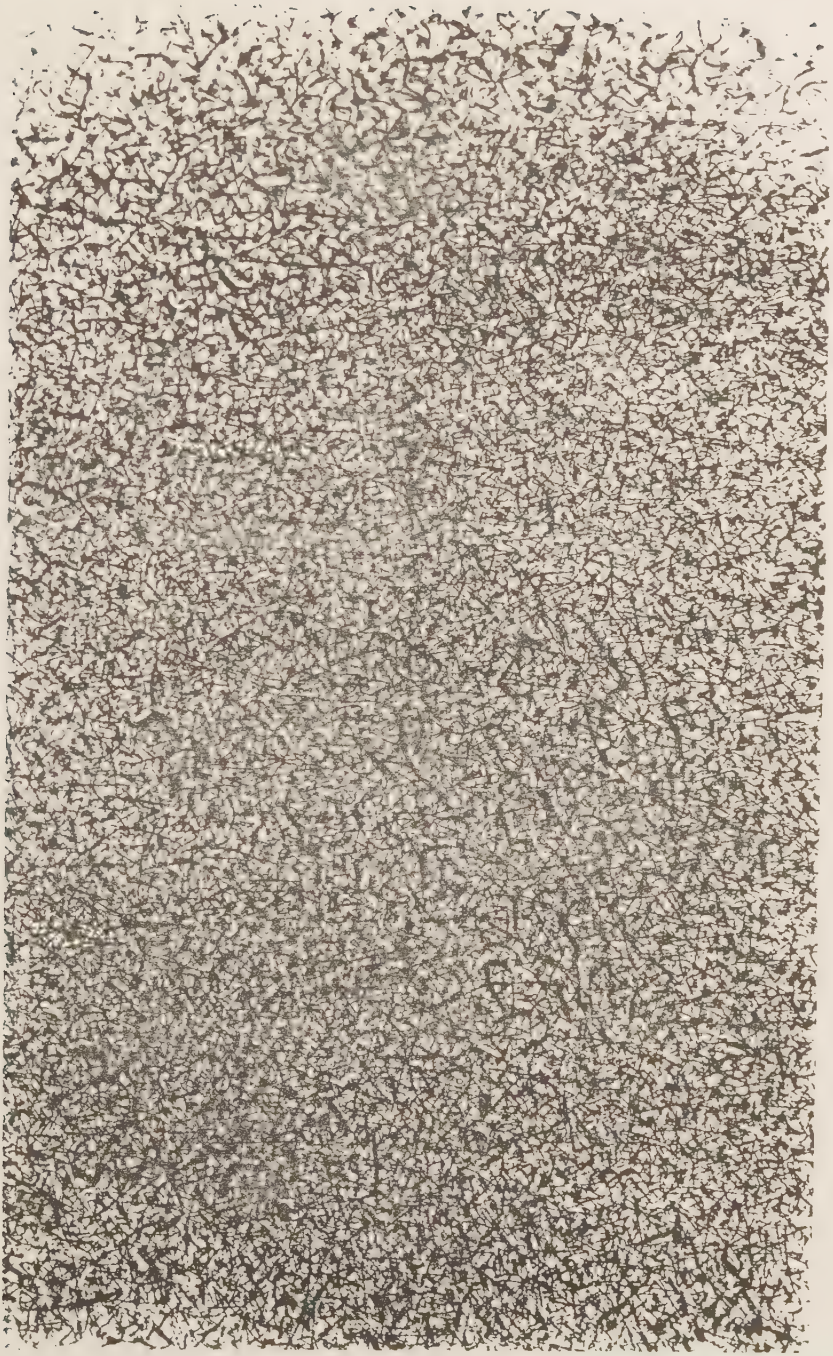
Das einzige, was bleibt, was wirklich ist in einer Welt des Fließenden ist die Bewegtheit als vielschichtige Grundlage der Existenz. Bewegtheit als ständige Veränderung in der Welt, in der es nichts festzuhalten gilt und in der die einzig gültige Haltung ist sich mit ihr zu bewegen, die Zeit aufzulösen in der Zeitlosigkeit ständigen Wechsels. Bewegtheit als Energie, als Schwingung, die die letzte Realität bildet, aus der Raum und Materie hervorgeht.

Mit diesem Verständnis nähert sich Tobey den modernen Naturwissenschaften, nähert er zwei Welten, von denen er hofft, daß sie eines Tages eine sein werden: Wissenschaft und Religion. Wenn Tobey von Religion spricht, dann nicht im Sinne von Dogmen und Ritualen, sondern im Sinne einer Bewußtseinserweiterung, die fundamentalere Gesetzlichkeiten des Menschen aufdeckt, dann meint er ein Verständnis von Gott, das an die mystischen Traditionen des Ostens und des Mittelalters anschließt und eine Entfaltung des Bewußtseins bedeutet, das über die Dinglichkeit hinausgeht in einen Bereich der Einheit, von einem Gott, wie ihn Meister Eckehart beschreibt:

> "Gott sei Nichts, sagte Dionysius. Darunter kann man dasselbe verstehen, was Augustinus so ausdrückt: Gott sei alles. Deshalb muß der Geist hinausschreiten über die Dinge und alle Dinglichkeit, über die Gestaltung und alle Gestaltigkeit, selbst über das Wesen in seiner Wesensartigkeit: dann wird ihm aufgehen die volle Wirklichkeit. ... Soweit du selbst hinausgehst aus den Dingen, genau so weit, keinen Schritt weniger oder mehr, geht Gott in dich ein mit allem was dein ist." 4)

Dabei geht es Tobey nicht um neue Inhalte, sondern er rekuriert auf das Wesen aller Religionen, auf Erfahrung. Diese Erfahrung beinhaltet eine Befreiung vom Ich, und diese "Lösung vom Ich wird nicht als Vernichtung, sondern als eine Art der Erhöhung empfunden, denn in dem Gefühl für das Unendliche, das es jetzt in sich entdeckt, wird ihm eine neue Erfahrung seiner Grenzenlosigkeit zuteil."[5)]

Begriffslos dem stillen Pulsieren der Bilder Tobeys gegenüberzustehen bedeutet den Atem zu spüren, der schweigend, in einem ständigen Sichereignen, jetzt und gleichzeitig ewig ist, erfahren wir, was Tobey als das Ziel des Kunstschaffens bezeichnet, 'concentration' und 'consecration', 'Sammlung' als Beruhigung und Rückkehr zu einem Punkt in uns, aus dem 'Heiligung, Weihung' als die Ahnung einer größeren Dimension des Menschlichen entspringt.



Mark Tobey, "Tafel der Armut", 1960. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 186 x 112 cm, Öl auf Leinwand

A N M E R K U N G E N

ANMERKUNGEN

EINLEITUNG

1) William Seitz, Tobey, New York, 1962.

MALEREI ALS AKTION

1) Bernhard Kerber, Amerikanische Kunst seit 45, Stuttgart 1972.

2) Kerber, a.a.O., S. 1.

3) Kerber, a.a.O., S. 10.

4) Ernst Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, Hamburg 1967, S. 196.

5) So etwa das Bild "Conflict of the Satanic and Celestial Egos" 1918, im Besitz des Künstlers, Abb. Seitz S. 10.

6) G. Simmel, Philosophische Kultur, Leipzig, 1911, S. 235 u. 237.

7) Stelzer, Die Vorgeschichte der Abstrakten Malerei, München 1964, S. 233: "Fest steht, daß Amerika in den dreißiger Jahren das klassische Land der Kierkegaardforschung geworden ist und daß sich der Niederschlag des Kierkegaardschen Denkens in den künstlerischen Äußerungen Amerikas belegen lassen und bis in die Gegenwart verfolgen läßt, nicht nur wie bekannt, für die existenzialistische Literatur eines Hemingway, Faulkner, Thomas Wolfe, sondern eben auch für die amerikanische Malerei. Früher noch setzte die amerikanische Nietzsche Diskussion ein, nämlich seit dem ersten amerikanischen Nietzsche Busch von H.L. Mencken, das ungewöhnlich populär geworden ist, nicht zuletzt in Künstlerkreisen; Mencken selbst stand der künstlerischen Avantgarde als Mitstreiter nahe."

8) Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Mannheim, Wien, Zürich, 1978, S. 725.

9) Charles Peirce (1839-1914), William James (1842-1910), John Dewey (1859-1952).

10) Stelzer, a.a.O., S. 135.

11) Derselbe, a.a.O., S. 224.

12) Werner Haftman, Wols, Köln 1963, S. 24.

13) W. Haftmann, Kat. Ausst., Informel, Leverkusen 1973, S. 88.

14) Harold Rosenberg, The American Action Painters, in:

The Tradition of the New, London 1970, S. 41.

15) Rolf Wedewer, Abstrakter Expressionismus, in: Amerikanische Kunst von 1945 bis heute, Köln 1976, S. 29.

16) Seitz, a.a.O., S. 43.

17) Ebenda.

18) Derselbe, a.a.O., S. 43: "The brilliant brushwork of Sorolla, like that of Sargent, whom Tobey discovered, stirred him with admiration."

19) K.B., A Tobey Profil, in: Art Digest, V. 26 No. 2, 5, 26, 34, Oct. 15.1951.

20) Seitz, a.a.O., S. 44.

21) Derselbe, a.a.O., S. 45.

22) Ebenda.

23) Kerber, a.a.O., S. 18.

24) Bahai, World Faith, Wilmette, Bahai Publish Trust, 1956, 2nd ed., S. 240.

25) Zit. nach: Katherine Kuh, The Artist's Voice, New York, 1960, S. 237-240.

26) Seitz, a.a.O., S. 38.

27) Derselbe, a.a.O., S. 27.

28) Tobey, Beyeler, Kat. Ausst. 1961, o.p.

29) Siehe dazu: Henry J. Seldis, Exhibition Review, Pacific Heritage, in: Art in America, 1965. 1 S. 34-39.

30) Seldis, a.a.O., S. 27, 35.

31) Colette Roberts, Tobey, Paris 1959, S. 8.

32) Roberts, a.a.O., S. 8.

33) Pazifisches Erbe, Kath. Ausst., Der Einfluß Ostasiens auf die moderne Kunst, Berlin 1965, o.p.

34) Seitz, a.a.O., S. 49.

35) Ebenda.

36) "Broadway" 1935, The Metropolitan Museum of Art, Abb. Seitz, a.a.O., S. 17.

37) Seitz, a.a.O., S. 51.

38) Mark Tobey, Kath. Ausst., Palais Du Louvres, Paris, 1961, o.p.

39) Irving Sandler, The Triumpf of American Painting, New York, 1970, S. 14.

40) Tobey, Kat. Ausst. Louvres, a.a.O., o.p.

41) Tobey, Kat. Ausst. Louvres, a.a.O. o.p.

42) Francois Mathey, Kath. Ausst. Louvres, a.a.O., o.p.

43) The Nation, April 22, 1944, S. 495.

44) Seitz, a.a.O., S. 86.

45) Seitz, a.a.O., S. 87.

46) Sandler, a.a.O., S. 7.

47) Derselbe,a.a.O., S. 10.

48) Derselbe, a.a.O., S. 12.

49) Ebenda.

50) Unter ihnen waren Adnré Bréton, Marc Chagall, Salvador Dali, Max Ernst, Légér, Jacques Lipschitz, Masson, Matta, Mondrian, Amédée Ozenfant, Kurt Seligmann, Ives Tanguy, Tchelitchew und Ossip Zadkine.

51) Sandler, a.a.O., S. 34.

52) Clement Greenberg, Surrealist Painting, The Nation, CL IV, No. 8, Aug. 19, 1944, S. 219-20.

53) André Bréton, Manifeste du Surrealism, Paris, 1962, S. 35.

54) Kerber, a.a.O., S. 29.

55) So beginnt Pollock 1939 eine jungianische Analyse. Siehe dazu: Charles Harrison, Abstract Expressionism, in: Studio International, 185, 1973, S. 9-18, Anm. 16.

56) Sandler, a.a.O., S. 62.

57) Derselbe, a.a.O., S. 64.

53) Barnett Newman, Zit. nach: Thomas B. Hess, B. Newman, New York, 1971, S. 39.

59) So beschäftigen sich viele abstrakte Expressionisten mit der Kunst der amerikanischen Eingeborenen, der Eskimos, präkolumbianischer Kunst, der Kunst der Nordwestindianer. Aber auch afrikanische Volkskunst und die griechisch-

römischen Mythen wurden herangezogen. Tobey selbst sammelte Totempfähle und andere Kunstwerke der Nordwestindianer.

60) Ernst Cassierer, Philosophie der symbolischen Form, 2. Teil: Das mythische Denken. Zit. nach Kerber, a.a.O., S. 84.

61) Siehe dazu: Jane Harrison, in: H. Read, Icon and Idea, Cambridge, 1955, S. 57.

62) Zit. nach Sandler, a.a.O., S. 65.

63) Ebenda.

64) Zit. nach Hess, a.a.O., S. 38.

65) John Cage, Silence, London, 1957, S. 262.
Der direkte Einfluß des östlichen Denkens auf die Künstler der New York School ist auch an anderen Stellen nachzuweisen. So kam Jackson Pollock schon in seiner Jugend mit dem indischen Denker Krishnamurti in Kontakt. Siehe: B.H. Friedmann, Jackson Pollock, New York, 1972, S. 9: "In 1912 F. Schwankovsky introduced him to far east religions, particulary Buddhism, and to the contemporary teachings of Krishnamurti. Pollock went to several meetings of this Hindu poet and mystic at Ojai, north of Los Angeles." Des weiteren: Dale Mc Conathy, Ad Reinhard, Kath. Ausst., Düsseldorf 1972/73: "Anfang der fünfziger Jahre begann D.T. Suzuki an der Columbia Universität eine Reihe von Seminaren über den Zen-Buddhismus. Diese Vorträge wurden bald große Mode unter den New Yorker Intellektuellen... Obwohl der Surrealismus als ein wesentlicher Ausgangspunkt für den Abstrakten Expressionismus gedient hat, fühlten sich doch die Maler mit einem mehr philosophischen Einschlag zu transzendentalen Formen des Denkens und damit zur östlichen Philosophie hingezogen."

66) Alan W. Watts, The Way of Zen, New York, 1957, S. 3.

67) Zit. nach: Hugo Munsterberg, Zen-Kunst, Köln 1978, S. 9.

68) Lao-Tse, Zit. nach: Watts, a.a.O., S. 16.

69) Watts, a.a.O., S. 19.

70) Derselbe, a.a.O., S. 20.

71) Derselbe, a.a.O., S. 23.

72) Kurt Brasch, Zenga, Zen-Malerei, Tokyo, 1961, S. 50.

73) D.T. Suzuki, Der westliche und der östlicheWeg, Frankfurt 1974, S. 37.

74) Suzuki, a.a.O., S. 100.

75) Aldous Huxley, Zit. nach: Hugo Munsterberg, Zen and Oriental Art, Tokyo 1965, S. 71.

76) Munsterberg, 1965, a.a.O., S. 35.

77) D. Seckel, Buddhistische Kunst Ostasiens, Stuttgart, 1957, S. 250.

78) Ernst Grosse, Die Ostasiatische Tuschmalerei, Berlin 1923, S. 13.

79) Seckel, a.a.O., S. 251.

80) Otto Stelzer, a.a.O.,

81) Stelzer, a.a.O., S. 208.

82) Ebenda.

83) Stelzer, a.a.O., S. 210.

84) Ebenda.

85) Kerber, a.a.O., S. 95: "Stelzer hat auf die Beziehung Nietzsches zu Fiedler hingewiesen. Sie besteht in der Auffassung der Malerei als Aktion, wobei nun allerdings Nietzsche den Anteil des Unbewußten viel stärker heraushebt".

86) Stelzer, a.a.O., S. 210.

87) Kerber, a.a.O., S. 94.

88) Stelzer, a.a.O., S. 205.

89) Harold Rosenberg, The American Action Painters, in: The Tradition of the New, London, 1970, S. 36.

90) Kerber, a.a.O., S. 70.

91) Henry Michaux, Kat. Ausst., Hannover 1972, o.p.

92) Siehe dazu H.W. Janson, Image made by Chance, in: Essays in honor of Erwin Panofsky, New York, 1961, S. 254-266.

93) André Breton, L'amour fou, Paris, 1971, S. 13.

94) Seckel, a.a.O., S. 247.

95) B.H. Friedmann, Jackson Pollock, New York, 1972, S. 177.

96) Chevalier, Une journée avec Mark Tobey, in: Das Kunstwerk, V. 15 no. 5/6:44-49, ill. Nov.-Dez. 1961, S. 47.

97) Kat. Ausst., Kunst in Freiheit Moore, Dubuffet, Tobey, Wien 1965, S. 39.

98) "At the outbreak of the second world war Miro read enourmously and was particulary drawn to the Spanish mystic St. John of the Cross." James J., Sweeney, Joan Miro, Comment and Interviews, in: Partisan Review, No. 2 1948, S. 210.

99) Colette Roberts, Tobey, Paris 1959, S. 28.

100) Tobey, Portfolio 'Meanders', Edition Lanz, Basel 1976, o.p.

101) Kerber, a.a.O., S. 14.

102) Roberts, a.a.O., S. 30.

103) Bryan Robertson, Jackson Pollock, London 1960, S. 194.

104) Rosenberg, a.a.O., S. 43.

105) Seitz, a.a.O., S. 31.

106) Kerber, a.a.O., S. 194.

107) G. Duthuit, Chinese mysticism and modern painting, London 1936, S. 34.

108) Rosenberg, a.a.O., S. 40.

109) Katherine Kuh, The Artist's Voice, New York, 1960, S. 236.

110) Duthuit, a.a.O., S. 13.

111) Werner Schmalenbach, Julius Bissier, Stuttgart 1963, S. 7.

112) Tobey, Kath. Ausst., Galerie Beyeler, Basel 1961, S. 44.

113) Seitz, a.a.O., S. 15.

114) 1954 entstand die Bildreihe "Meditative Series". Zu ihr gehört "Meditative Series" VIII, 1954, Collection Mr. und Mrs. Arthur L. Dahl, Pepple Beach, California - Abb. Seitz, a.a.O., S. 76.

115) Kerber, a.a.O., S. 17.

116) Seitz, a.a.O., S. 15.

117) Robert Motherwell und Ad Reinhardt, Modern Artists in America, 1st series, New York, 1969, Zit. nach Kerber, a.a.O., S. 72.

118) Ad Reinhardt, The Selected Writings, New York, 1975, S. 45.

119) Kerber, a.a.O., S. 208.

120) Tobey, Editions Beyeler, Basel, 1971, S. 44.

121) Walter Kambartel, Jackson Pollock - Number 32, 1950, Stuttgart 1970, S. 3.

122) Kerber, a.a.O., S. 17.

123) Thema: Informel, Kat. Ausst., Leverkusen, 1973, S. 77.

124) R. Motherwell u. Ad Reinhardt, 1969, a.a.O., S. 27.

125) Kerber, a.a.O., S. 17.

FORMANALYSE : RAUM

1) In der Kunstgeschichtsschreibung ist an Untersuchungen unter dem gesonderten formalen Aspekt des Raumes, sobald der nicht-perspektivische Raum damit gemeint ist, leider wenig zu finden. Gerade in der Moderne, in der der Wechsel des Raumverständnisses mit zu einer der wesentlichsten Erneuerungen gehört, fehlt eine solche Arbeit. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang:
Erwin Panofsky, Perspektive als symbolische Form, in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin, 1964, der im letzten Abschnitt etwas auf die Probleme der Moderne eingeht, und:
Fritz Novotny, Cezanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938.

2) Charles Demuth, Charles Sheeler, Edward Hoppe, usw.

3) "Middle West", 1929, Seattle Art Museum, Abb. Seitz, a.a.O., S. 42.
Ferner wären zu nennen: "Algerien Landscape", 1931, Seattle Art Museum, Abb.: Tobey's 80th, Seattle, 1970, No. 9 "Near Eastern Landscape"; Abb. Tobey's 80th, a.a.O., No. 4.

4) Seitz, a.a.O., S. 16: "On leaving an exhibition in Chicago his (Tobey's) sharpest memory was of a work by Edward Hopper, whose factual poetry translated to him 'the loneliness and solitude that is in American psychology, and that thing talked more to me than all

those other paintings ... I have lived all over America exept the South; ... actually lived these damned streets on Sunday, where not even a cat is seen ... It's that kind of a life that can live without extensions. Isolationism. But not isolated by continents and water, - isolated from spiritual currents."

5) Seitz, a.a.O., S. 44: "That the expanse of his horizont was still narrow, at least in 1913, is established by his complete incomprehension, when he visited the great 'Armory Show' in Chicago, not only of recent paintings, such as Duchamps 'Nude Descending a Staircase', but also of Cézanne, Van Gogh and postimpressionism in general."

6) Zu nennen sind hier Charles Sheeler, Charles Demuth, Stuart, Weber, um nur die wichtigsten aufzuführen.

7) Robert Rosenblum, Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1960, S. 222.

8) Seitz, a.a.O., S. 18.

9) Rosenblum, 1960, a.a.O., S. 172.

10) Pierre Cabanne, Die Herioische Zeit des Kubismus, Wien, Berlin, Stuttgart, 1964, S. 71.

11) Juan Gris, zit. nach: Daniel-Henry Kahnweiler, Der Weg zum Kubismus, Stuttgart 1958, S. 101.

12) Pierre Albert-Birot, zit. nach: Cabanne, a.a.O., S. 71.

13) Folgende Ausführungen stützen sich im wesentlichen auf die Arbeit von D.-H. Kahnweiler, a.a.O.

14) Kahnweiler, a.a.O., S. 50.

15) Derselbe, a.a.O., S. 26.

16) Edward Frey, der Kubismus, Köln 1966, S. 25.

17) Georges Braques, zit. nach: Max Imdahl, Cézanne - Braques - Picasso, Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandsehen, in: Wallraf-Richartz JB 36/74, S. 362.

18) Fry, a.a.O., S. 26.

19) Rosenblum, a.a.O., S. 9.

20) Ebenda.

21) Fry, a.a.O., S. 29.

22) Imdahl, a.a.O., S. 338.

23) Siehe dazu: Linda Darlymphe Henderson, A new fact of cubism. The forth dimension and non-euclidian geometry reinterpreted. In: The Art Quarterly, 34, 1971, S. 411-433.

24) Guillaume Apollinaire, Die Maler des Kubismus, Zürich 1956, S. 25.

25) Der theoriefeindliche Picasso äußert sich zu diesen Interpretationsversuchen allerdings folgendermaßen: "Mathematik, Trigonometrie, Chemie, Psychoanalyse, Musik und was sonst noch alles ist mit dem Kubismus in Beziehung gebracht worden, um ihn leichter deuten zu können. All das ist nichts als Literatur, um nicht zu sagen Unsinn, und hat nur üble Folgen gehabt, weil die Leute vor lauter Theorien blind wurden. Der Kubismus hat sich innerhalb der Grenzen und Begrenzungen der Malerei gehalten und nie behauptet, er wolle darüber hinausgehen." Zit. nach: Frey, a.a.O., S. 118.

26) 'Personal Discovery of cubism', 1962. Abb. Seitz, a.a.O., S. 45.

27) Seitz, a.a.O., S. 46.

28) Ebenda.

29) Siehe Anm. 36.

30) Seitz, a.a.O., S. 27.

31) Hess, a.a.O., S. 37.

32) Panofsky, a.a.O., S. 108.

33) Alexander Gosztonyi, Der Raum, Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft, Freiburg/München, 1976.

34) Kambartel, a.a.O., S. 17.

35) Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zur Fläche, Bern 1955, S. 165.

36) Kurt Leonhard, Platzangst, Fluchtwunsch oder Neue Wirklichkeit? Zum Raumproblem in der heutigen Malerei, in: Das Kunstwerk, XIII, 1960, H. 7, S. 34-35.

37) Seitz, a.a.O., S. 31.

38) Panofsky, a.a.O., S. 116.

39) Tobey, Kat. Ausst. Louvres, a.a.O., o.p.

40) Seckel, a.a.O., S. 248.

41) Radka Zagoroff Donnell, Space in abstract expressionism, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 23. 1964. S. 239-249, S. 139.

42) Daisy Sigerist von Schaffhausen, Die Raumauffassung in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, Diss. Zürich, 1964, S. 80.

43) Kambartel, a.a.O., S. 11.

44) Kambartel, a.a.O., S. 11.

45) Gottfried Boehm, Studien zur Perspektivität, Heidelberg, 1969, S. 37.

46) Gosztonyi, a.a.O., S. 1014.

47) Siehe dazu Panofsky, a.a.O., S. 124.

48) Kurt Badt, Raumphantasien und Raumillusion, Köln, 1963, S. 24.

49) Gosztonyi, a.a.O., S. 1174.

50) Gosztonyi, a.a.O., S. 956.

51) Hans Jantzen, Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, München 1938, S. 42.

52) Gosztonyi, a.a.O., S. 1017.

53) R.M. Rilke, Sämtliche Werke, Frankfurt 1957, Bd. 3, 'Fünf Gesänge', S. 92.

54) Kerber, a.a.O., S. 17.

55) Seckel, a.a.O., S. 342, S. 245.

56) Seitz, a.a.O., S. 23.

57) Derselbe, a.a.O., S. 47.

58) Derselbe, a.a.O., S. 23.

59) Wieland Schmied, Tobey, Stuttgart 1966, S. 68.

60) Jakob Steiner, Rilkes Duineser Elegien, Bern 1962, S. 14.

61) Gosztonyi, a.a.O., S. 957.

62) Derselbe, a.a.O., S. 1022.

63) Schmied, a.a.O., S. 26.

64) Gosztonyi, a.a.O., S. 268.

65) Gosztonyi bemerkt dazu: "... sieht man von Mores Lehre des spiritus naturae ab, so kann man sagen, daß der Raum bei ihm bereits eine abstrakte Größe ist, völlig entmaterialisiert und entsensualisiert jedoch mit inhärenten Wirkkapazitäten versehen, von den metaphysischen Deutungen befreit, mutet somit Mores Raumbegriff wesentlich moderner an als etwa der von Descartes. In der modernen Raumtheorie werden die 'Geister' durch 'Kräfte' bzw. 'Feldspannung' ersetzt - ob diese Begriffe von der Rätselhaftigkeit der Raumphänomene mehr enthüllen als eine metaphysische Ausdeutung ist natürlich eine andere Frage", a.a.O., S. 272.

66) Gosztonyi, a.a.O., S. 272.

67) Seitz, a.a.O., S. 47.

68) Gosztonyi, a.a.O., S. 1025.

69) Werner Hofmann, Von der Nachahmung zur Wirklichkeit, Köln 1970.

70) Seitz, a.a.O., S. 23.

71) "Three dimensional space consciousness is a real type of consciousness to me." Zit. nach Seitz, a.a.O., S. 20.

72) "All life is six-sided, so it's all cubic. Even a piece of paper has six sides; my finger does; my hand does. Everything is six-sided." Zit. nach Seitz, a.a.O., S. 47.

73) Seitz, a.a.O., S. 40.

74) Derselbe, a.a.O., S. 27.

FORMANALYSE : STRUKTUR

1) Margit Staber, Concrete Painting as structural painting, in: Structure in art and science, London 1965, S. 172.

2) Volboudt, La rueé vers l'espace, in: Vingtième Siècle, 1973 N.S. 40, S. 75-82, S. 76.

3) Günther Schiwy, Der französische Strukturalismus, Reinbek, 1969, S. 35.

4) Richard Lippold, Illusion as Structure, in: Structure in Art and Science, a.a.O., S. 153.

5) Lancelot L. Whyte, Atomism, Structure and Form, in: Structure in Art and Science, a.a.O., S. 20.

6) Kuh, a.a.O., S. 236.

7) Wie bei den Bildern:
"E Plurismus Unum", 1942, in: Tobey's 80th, a.a.O., No. 43
"Electric Night", 1974, In: Tobey's 80th, a.a.O., No. 50.

8) Wie:"Lines of the City", 1945, Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts, Abb. Seitz, a.a.O., S. 64.
"Broadway Boogie", 1942, Mr. und Mrs. Max Weinstein, Seattle, Abb. Seitz, a.a.O., S. 26.
"New York Tablet", 1946, Munson-Williams-Proctor Institut, Utica, New York, Abb. Seitz, a.a.O., S. 25. "Universal City", 1951, Collection Marian Willard Johnson, New York, Abb. Seitz, a.a.O., S. 29.

9) Seitz, a.a.O., S. 15.

10) Derselbe, a.a.O., S. 45.

11) Schmied, a.a.O., S. 6.

12) Tobey, Kat. Ausst., Wien, 1965, S. 39.

13) Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Vergleich mit der ostasiatischen Kunst. Über sie heißt es: "The basis of chinese composition was expressed in the principle of k'ai-ho: when you expand - this is k'ai - you must constantly think of gathering up - this is ho - but when you gather up, you should think of expanding. The chinese artist felt there was no one moment when he could depart from k'ai-ho; ... the same force which abstracts the smallest motif completes the design. The Chinese artist said: "There is nothing that is not k'ai-ho.'" Cleve Grey and George Rowley, Chinese and Western Composition, in: College Art Journal, Vol. 15, no. 1:6-17.

14) "Broadway Norm", 1935, Collection Carol Ely Harper, Seattle, Abb. Seitz, a.a.O., S. 39.

15) "Edge of August", 1953, Museum of Modern Art, New York, Abb. Seitz, a.a.O., S. 39.

16) "Plane of Poverty", 1960, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

17) Seitz, a.a.O., S.40.

18) Siehe dazu Kandinsky, a.a.O., S. 58: "Die Linie hat unbedingt sowohl an Spannung, als auch an der Richtung teil."

19) Der Begriff 'all-over' wurde zum erstenmal für die Tropfbilder Jackson Pollocks verwandt:"The term 'all-over' has been used to describe the composition of the drip paintings." In: Barbara Rose, American Art since 1900, New York,1967, S. 191.

20) Seitz, a.a.O., S. 21: "Tobey loves Titian and Rubens, worships Rembrandt and Cezanne and regards Monet highly."

21) D. Rouart et J.-D. Rey, Monet, Nympheas ou les mirois du temps, Paris, 1972, S. 127.

22) Clement Greenberg, The later Monet, in: Art and Culture, Boston, 1969, S. 45.

23) Werner Haftmann, Malerei des 20. Jahrhunderts, München, 1954, S. 39.

24) William Seitz, Claude Monet, Köln 1960, S. 39.

25) Raphael, Von Monet zu Picasso, München 1913, S. 65.

26) Max Imdahl, Cezannes Malerei als Systembildung und das Unliterarische, in: French 19th Century painting and literature, Manchester, 1972, S. 295.

27) Seitz, 1960, a.a.O., S. 20.

28) Derselbe, a.a.O.

29) Kambartel, a.a.O., S. 18.

30) Pierre Schneider, Manet und seine Zeit, Time-Life-International, 1968, S. 58.

31) Dieses Verständnis ist auf das Seminar von Gottfried Boehm, Ruhruniversität Bochum, Claude Monet, WS 77/78 zurückzuführen.

32) Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1975, S. 930.

33) Hauser, a.a.O., S. 931.

34) Donnell, a.a.O., S. 239.

35) Imdahl, 1972, a.a.O., S. 295.

36) Robertson, a.a.O., S. 194.

37) Sandler, a.a.O., S. 102.

38) Ebenda.

39) Robertson, a.a.O., S. 17.

40) Die Beziehung zwischen Pollock und der color-field Malerei beschreibt Alloway folgendermaßen: "An artist like Pollock, who in his own time seemed all audicious gesture, appears very different now. His large drip-paintings of 1950 have been de-gesturized by a few years passing: what once looked like impulsive directional tracks have condensed into unitary fields of color. This all-over distribution of emphasis, and the consequent pulverizing of hierarchic form relates Pollock to Still, Newman and Rothko."
Lawrence Alloway, Systemic Painting, in: Battcock, Minimal Art, New York, 1969, S. 38.

41) Die Klarheit folgender Aufgliederung verdanke ich der Dissertation von Heribert Heere, Ad Reinhard und die Tradition der Moderne, Bochum 1979, S. 80.

42) Question to Stella and Judd, Interview Bruce Glaser, in: Battcock, a.a.O., S. 149.

43) Novotny, Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938, S. 139.

44) Schiwy, a.a.O., S. 14.

45) Battcock, a.a.O., S. 150.

46) Siehe dazu das Kapital Ganzes/Teil, in: Joachim Ritter, Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1971.

47) Hermann Krings, Wie ist Analogie möglich? in: Gott in Welt, Festschrift für Karl Rahner, Bd. I, Freiburg, 1964, S. 103.

48) Zit. nach Mookerjee Ajit, Yoga art, London 1975, S. 19.

49) Leonard, a.a.O., S. 35.

50) Ad Reinhardt, a.a.O., S. 17.

51) Robert Goldwater, in: Mark Rothko, Kat. Ausst., London, 1961, S. 24.

52) K.O. Schmidt, Meister Eckeharts Weg zum kosmischen Bewußtsein, München 1969, S. 169.

53) Max Imdahl, Barnett Newman, Who's afraid of red, yellow and blue III, Reclam Wermonographie, Reinbek 1971, S. 10.

54) Derselbe, a.a.O., S. 10.

55) Suzuki, 1974, a.a.O., S. 37.

56) Imdahl, 1971, a.a.O., S. 9.

57) Ebenda.

58) Agnes Martin, Kat. Ausst., Kunstraum München, 1973, S. 71.

59) Martin, a.a.O., S. 67.

60) Agnes Martin, The untroubled mind, in: Studio International 185, S. 64.

61) Hess, a.a.O., S. 39.

62) Harold Rosenberg, Barnett Newman, New York, 1978.

63) Reimer Joachims, Der Maler Antonio Calderara, Starnberg 1972, S. 30.

64) Heinrich Zimmer, Philosophie und Religion Indiens, Zürich 1961, S. 26.

65) Swami Muktananda Paramahansa, Reflections of the Self, Ganeshpuri, 1980, S. 88/91.

66) Richard Lippold, To make Love to Life, in: College Art Journal, XIX, Jg. 1960, S. 303.

67) Martin, 1973, a.a.O., S. 73.

68) Hermann Kern, in: Martin, 1973, a.a.O., S.8.

69) Kat. Ausst. Wien 1965, a.a.O., S. 39.

70) Tobey, Basel 1976, a.a.O., o.p.

71) Seitz, a.a.O., S. 27.

72) Schmied, a.a.O., S. 12.

73) Kat. Ausst.,Wien 1965, a.a.O., S. 39.

74) Siehe dazu: Hilde Zaloscer, Versuch einer Phänomenologie des Rahmens, in: Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, 19. 1974, S. 189-224.

75) Kambartel, a.a.O., S. 6.

76) Zaloscer, a.a.O., S. 189.

77) Toshimiku Hasumi, Zen in der japanischen Kunst, München 1960, S. 56.

78) Row and Grey, a.a.O., S. 15.

79) Kambartel, a.a.O., S. 8.

80) Chevalier, Une Journée avec Mark Tobey, in: Das Kunstwerk, V. 15 no. 5/6: 44-49 ill. Nov.-Dec. 1961.

81) Beyeler, 1971, a.a.O., o.p.

82) "Meditative Series", siehe Malerei als Aktion, Anm. 114.

83) Schmied, a.a.O., S. 39.

84) Seitz, a.a.O., S. 31.

85) Derselbe, a.a.O., S. 45.

86) Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S. 14.

87) Fanchon Fröhlich, The Location of Lights in Art, in: British Journal of Aesthetics, 11. 1971, S. 48-62, S. 48.

88) K.B., A Tobey Profile, in: Art Digest, V. 26, no. 2, 34. Oct. 15, 1951, S. 5/26: "He spoke of Turner, for him greater even than the French Impressionists because Turner dissolved everything into light."

89) Barrett, Op Art, London 1970, S. 14.

90) Willi Grohmann, Piero Dorazio, Kat. Ausst. 1961, Düsseldorf, o.p.

91) Schöne, a.a.O., S. 70.

92) Hegel, Aesthetics, III, 237 ff., London 1920, zit. nach: M. Zucker: In the Light of Being, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism, 27 no. 2:153-63, Winter '68.

93) Bonaventura, zit. nach: Gosztonyi, a.a.O., S. 157.

94) Grosseste, zit. nach Hagen Lieberknecht, Cl. Monet: Kathedralen, in: Kunstgeschichtliche Aufsätze, Köln 1969, S. 139-151, S. 141.

95) Schöne, a.a.O., S. 58, Anm. 90.

96) "Licht ist Raum," Witelo, zit. nach Schöne, a.a.O., S. 68, Anm. 145.

97) "Der Raum ist ausdehnungsgleich mit dem Licht, ja, ist seiner Natur nach Licht," Proklos, zit. nach Gosztonyi, a.a.O., S. 129.

98) Fröhlich, a.a.O., S. 49.

99) Seitz, a.a.O., S. 30.

100) Ebenda.

100) Ebenda.

101) Kerber, a.a.O., S. 40.

SCHLUSSBEMERKUNG

1) Beyeler, 1961, a.a.O., o.p.

2) Watts, a.a.O., S. 35.

3) Motherwell and Reinhardt, a.a.O., S. 28.

4) Zit. nach: Leonhard, a.a.O., S. 35.

5) Ernst Cassierer, zit. nach Kerber, a.a.O., S. 36.

L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

MARK TOBEY

Artikel von Tobey

Tobey, Mark:	Lyonel Feininger, Recent paintings and watercolors, March 30 - April 24, 1954, Curt Valentin Gallery, New York.
Derselbe:	Japanese Tradition and Modern Art, College Art Journal, vol. 18, no. 1, Fall 1958, p. 24.
Derselbe:	In: Modern Artists in America, ed. by Robert Motherwell and Ad Reinhardt, New York, 1951, ser. 1, p. 27 ff.
Derselbe:	Reminiscense and reverie, Magazine of Art, v. 44 no. 6:228-232, Oct. 1951.
Derselbe:	Art and Community, World Order, 5/1, April 1939, S. 33-34.
Derselbe:	Writes of his painting on the cover, Art News, v. 44 no. 18:22, Jan. 1-14, 1946.
Derselbe:	Zur Beziehung zwischen östlicher und westlicher Kunst, in: Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen, ed. Jürgen Claus, Reinbek 1963, S. 88-91.

Artikel über Tobey

Ashton, Dore:	Mark Tobey et la rondeur parfaite, XXième Siècle, vol. 21, no. 12, May-June 1959, p. 66-69.
B.K.:	A Tobey Profile, Art Digest, v. 26, no. 2:5, 26,34, Oct. 15, 1951.
Chevalier:	24 Stunden mit Mark Tobey, Das Kunstwerk, vol. 15, no. 5/6:44-46, Nov.-Dez. 1961.

Choay, Francoise: Tobey, Oeil, Septembre 1955.

Faunce, Sarah c.: Tobey, Painter or prophet? in: Art News 61/5, Sept. 62.

Flamer, Jeannet: Mystique errant, Oeil, 15 June 1955.

Fried, M.: White writing and pop art, Arts 36:26-27, Apr. 62.

Fuchs, H.: Der Einzelgänger Tobey, blätter + bilder 13, März-Mai 1961, S. 16-18.

Gibbs, Jo : Tobey the mystic, Art Digest, vol. 20, no. 4:9 Nov. 15, 1945.

J.K. Mark Tobey, Art Digest, vol. 27, no. 14:16 Apr. 15, 1953.

Kochintzky: Tobey, Quadrum IV:14-26, 1957.

Kuh, Katherine: Tobey, in: The Artist's Voice, New York, 1960.

Reed, J.: Tobey variations, Art Digest, vol. 24, no. 4:16 Nov. 15, 1949.

Schmied, Wieland: M. Tobey, Das Kunstjahrbuch 75/76, Mainz, 1976.

Schulz, Phoebe: Mark Tobey, Das Kunstwerk, Jahrg. 11, no. 3:24-30, 35-36, Sep.1957.

Watt, Alexander: Tobey, in: Paris Commentary, The Studio Vol. 162, no. 824:223-224, 225 Dec. 1961.

Kataloge - Bildbände

o.V. Arp-Bissier-Nicholson-Tobey, Galerie Beyeler, Basel 1963.

Fuchs, Heinz: Mark Tobey zum 70. Geburtstag, Kunsthalle Mannheim, 17. Dez.-

22. Jan. 61.

Heidenheim, Hans H.: Das graphische Werk, Düsseldorf 1976, Radierungen und Seriegraphien 1970-75.

o.V. Kunst in Freiheit: Moore, Dubuffet, Tobey, Wien, Museum des 20. Jahrhunderts, 26.5.-27.6.1965.

o.V.: Portfolio Meanders, Edition Lanz, Basel 1976.

Schmied, Wieland: Tobey, Stuttgart 1966.

Seitz, William: The responsive eye, New York, 1965.

Tobey, Mark: Editions Beyeler, Basel, 1971.

Derselbe: Musée Des Arts Décoratifs Louvre, 18. Okt.-1. Dez. 1961.

Derselbe: Tobey's 80th, Seattle, 1970.

Derselbe: Galerie Beyeler, Basel 1961.

Monographien

Roberts Colette: Tobey, Paris, 1959.

Seitz, William: Tobey, New York, 1962.

Moderne Kunst allgemein

Claus Jürgen: Theorien zeitgenössischer Malerei, Reinbek, 1963.

Fischer, Ernst: Von der Notwendigkeit der Kunst, Hamburg 1967.

Gehlen, A.: Zeit-Bilder, Frankfurt 1965.

Hofmann, Werner: Von der Nachahmung zur Wirklichkeit, Köln 1970.

Jochims, Reimer: Visuelle Identität, Frankfurt 1975.

Rosenblum, R.: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, London, 1975.

Seckel, Curt: Maßstäbe der Kunst im 20. Jahrh., Düsseldorf-Wien 1967.

Stelzer, Otto: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst, München 1964.

Wedewer, Rolf: bildbegriffe, Anmerkungen zur theorie der neueren malerei, Stuttgart 1963.

Amerikanische Kunst allgemein

Alloway, Lawrence: Topics in American Art Since 1945, New York, 1975.

Baur, John L.H.: Revolution and Tradition in Modern American Art, Cambridge, 1951.

Blesh, Rudi: Modern Art USA, New York, 1956.

Coubrey, John W.Mc.: American art 1700-1960, New York 1965.

Fischer, Klaus Jürgen: Nach Amerika und zurück, in: Amerikanische Kunst von 1945 bis heute, Köln 1956.

Goodrich: Three Centuries of American Art, New York, 1968.

Kerber, Bernhard: Amerikanische Kunst seit 1945, Stuttgart 1971.

Rose, Barbara: Readings in American Art Since 1900, New York, 1968.

Dieselbe: American Art Since 1900, London, 1967.

o.V.: The World of Abstract Art, ed. by The American Abstract Artists, New York, 1957.

Abstrakter Expressionismus

Ashton, Dore:	The life and times of the New York School, New York, 1972.
Friedmann, B.H.:	Jackson Pollock, New York, 1972.
Greenberg, Clemens:	American Type Painting, Partisan Review, XXII, no. 2, Spring, 1955, 187.
Derselbe:	The crisis of the Easel Picture, in: Art and Culture, Boston,1961.
Derselbe:	After Abstract Expressionism, Art international, Oct. 1962.
Goldwater, Robert:	Mark Rothko, Kat. Ausst., London, 1961.
Harrison, Charles:	Abstract Expressionism, Studio international 185, 1973, S. 9-53.
Janis, S.:	Abstract and Surrealist Art in America, New York, 1944.
Janson, H.W.:	Image made by Chance, in: Essays in honor of Erwin Panofsky, New York, 1961.
Johnson, Ellen H.:	Jackson Pollock and Nature, in: Modern Art and the Object, London, 1976, S. 110-118.
Kambartel, Walter:	Jackson Pollock - Number 32. 1950, Stuttgart 1970.
o.V.	Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Mannheim, Wien, Zürich, 1978.
Motherwell, Robert und Reinhardt, Ad.:	Modern Artists in America, 1st series, New York, 1969.

O'Hara, Frank: Jackson Pollock, New York, 1959.

Putz, Ekkehard: Jackson Pollock, Hildesheim 1975.

Read, H.: Icon and Idea, Cambridge, 1955.

Robertson, Bryan: Jackson Pollock, London,1960.

Rosenberg, Harold: The American Action Painters, in: The Tradition of the New, London, 1970.

Rothko, Mark: Kat. Ausst., Nationalgalerie Berlin, 29. Mai-19. Juli 1971.

Rubin, William: Arshil Gorky, Surrealism, and the New American Painting, in: Art international, Febr. 1963.

Sandler, Irvin: The Triumpf of American Painting, New York, 1970.

Seitz, William: Spirit, Time and Abstract Expressionism, in: Magazine of Art, 46:82-6 F'53.

Simmel, G.: Philosophische Kultur, Leipzig 1911.

Sweeney, James J.: Joan Miro, Comment and Interviews, in: Partisan Review, no. 2, 1948.

Wedweder, Rolf: Abstrakter Expressionismus, in: Amerikanische Kunst von 1945 bis heute, Köln, 1976.

Informel

Drouin, René: Der Taschismus ist nur ein Wort, Das Kunstwerk 5/IX, S. 27.

Haftmann, Werner: Wols, Köln 1963.

Derselbe: Die großen Meister der lyrischen Abstraktion, in: Seit 45, Die Kunst unserer Zeit, Brüssel, 1970. 1., S. 13-49.

o.V. Informel Kat. Ausst., Leverkusen Febr.-März 1973.

Masson, André: Eine Kunst des Wesentlichen, Wiesbaden 1961.

Michaux, Henry: Kat. Ausst., Hannover 1972.

Ratchiff, Carter: Painterly versus Painted, in: Art News Annual, 37, 1971, S. 131-147.

Schmalenbach, Werner: Julius Bissier, Stuttgart 1963.
Schuldt: Unterbewußtsein und Mythenfragmente, in: Kat. Ausst. Surrealität-Bildrealität 1924-1974, Städt. Kunsthalle Düsseldorf, 8. Dez. 74-2. Febr. 1975.

Schultze, Bernhard: Die Welt des Migof, Kat. Ausst. Baden-Baden 1974.

Sotriffer, Kristian: Gibt es eine abendländische Kalligraphie? in: Alte und moderne Kunst V, 1960, Nr. 3, S. 17-18.

Sweeney, James Johnson: Pierre Soulage, Stuttgart 1973.

Wankmüller, Rike: Tachisten in USA, in: Das Kunstwerk vol. 9 no. 5: 23-26, 1955/56.

Vallier, Dora: Jules Bissier, Tuschzeichnungen, Stuttgart 1965.

Surrealismus

Bréton, André: Manifeste du Surrealisme, Paris, 1924.

Derselbe: L'amour fou, München 1970.

Greenberg, Clement: Surrealist Painting, in: The Nation, CL IV, No. 8, Aug. 19, 1944.

Asiatische Kunst

Bachofer, L.: Die Raumdarstellung in der chinesischen Malerei des ersten Jahrhunderts n. Chr. in: Münchener Jahrbuch für Kunst, no. 8:193-242'31.

Brasch, Kurt: Zenga, Tokyo, 1961.

Duthuit, G.: Chinese mysticism and modern painting, London 1936.

Glaser, Curt: Die Kunst Ostasiens, Leipzig 1922.

Grosse, Ernst: Die ostasiatische Tuschmalerei, Berlin 1923.

Hasumi, Toshimiki: Zen in der japanischen Kunst, München 1960.

Mookerjee, Ajit: Yoga Art, London,1975.

Munsterberg, Hugo: Zen and Oriental Art, Tokyo, 1965.

Soper, A.C.: Life-motion and the sense of space in early Chinese representional art, in: Art Bulletin, 30:167-86 S'48.

Seckel, D.: Buddhistische Kunst Ostasiens, Stuttgart 1957.

Suzuki, D.Z.: Zen und die Kultur Japans, Stuttgart-Berlin 1941.

Derselbe: Der westliche und der östliche Weg, Frankfurt 1974.

Derselbe: Die große Befreiung, Frankfurt 1975.

Watts, Alan: The Way of Zen, New York, 1957.

Zimmer, Heinrich: Philosophie und Religion Indiens, Zürich, 1961.

Östliche und westliche Kunst

Ames, Meter van: Zen and American thought, Honolulu, 1962.

Cage, John: Silence, London, 1957.

Charmion, Wiegand von: The Oriental Tradition and Abstract Art, in: The World of Abstract Art, New York, 1957.

Bowie, Theodor Robert: East-west in art, London, 1966.

Gray, Cleve und Rowley, George: Chinese and Western Composition, in: College Art Journal, vol. 15 no. 1:6-17 '55.

Read, Herbert: The limits in painting, in: The studio international, vol. 167 Nr. 849, S. 2-12.

Kunst der amerikanischen Westküste

Callahan, K.: Pacific Northwest Art: Influence of Tobey and Price, in: Art N 45:26-7, Jg. '46.

Cohen, George Michael: The Bird Paintings of Morris Graves, in: College Art Journal, Vol. XVIII 1, S. 3-20.

Morley, Grace L. Mc Cann: Abstract Art on the Pacific Coast, in: The World of abstract art, New York, 1957.

Pazifisches Erbe: Der Einfluß Ostasiens auf die moderne amerikanische Kunst, Berlin 25.9.-31.10. 1965.

Seldis, Henry J.: Exhibition Review, Pacific Heritage, in: Art in America, 1965. 1, S. 34-39.

Raum

Badt, Kurt: Raumphantasien und Raumillusion, Köln 1963.

Bartke, Eberhard: Ist die Zentralperspektive überholt?, in: Bildende Kunst, 1974, S. 117-121, 198-299.

Boehm, Gottfried: Studien zur Perspektivität, Heidelberg, 1969.

o.V. Der Raum in der amerikanischen Kunst 1948-1968, Kat. Aust.,Zürich 1969.

Donell, Radka Zagoroff: Space in abstract expressionism, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 23. 1964, S. 239-249.

Glaser, Curt: Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1, 402, 1908.

Gombrich, E.H.: Art and Illusion, London, 1960.

Gosztonyi, Alexander: Der Raum, Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft, Freiburg/München 1976.

Jantzen, Hans: Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, München 1938.

Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zur Fläche, Bern 1955.

Leonhard, Kurt: Platzangst, Fluchtwunsch oder Neue Wirklichkeit?, in: Das Kunstwerk XIII, 1960 M. 7, S. 34-35.

Novotny, Fritz: Cezanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938.

Pack, C.: Neue Räume in der Malerei? in: Alte und moderne Kunst, V., 1960.

Volboudt, Pierre: La ruée vers l'espace, in: Vingtième Siècle, 1973, N.S. 40 S. 75-82.

Panofsky, Erwin: Perspektive als symbolische Form, in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964.

Rilke, R.M.: Sämtliche Werke, Frankfurt 1957.

Schaffhausen, Daisy Sigerist von: Die Raumauffassung in der französischen Malerei des 19. Jh., Diss. Zürich, 1964.

Steiner, Jakob: Rilkes Duineser Elegien, Bern 1962.

Wright, Clifford: The American Dream World, A Mystery in Space, in: Studio V. 157, No. 790, Jg. 1959.

Zaloscer, Hilde: Versuch einer Phänomenologie des Rahmens, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 19. 1974, S. 189-224.

Kubismus

Apollinaire, Guillaume: Die Maler des Kubismus, Zürich 1956.

Cabanne, Pierre: Die Heroische Zeit des Kubismus, Wien 1964.

Fry, Edward: Der Kubismus, Köln 1966.

Gray, Christ.: Cubist aesthetic theories, Baltimore, 1953.

Henderson, Linda Darlymphe: A new fact in cubism, The forth dimension and new euclidian geometry reinterpreted, in: The Art Quarterly, 34, 1971, S. 411-433.

Imdahl, Max: Cézanne-Braques-Picasso, Zum Verhältnis zwischen Bildautomie und Gegenstandssehen, in: Wallraf-Richartz JB 36/74, S. 325-365.

Jardot, Maurice: L'espace picturale de Légér et l'espace cubiste, in: Pour Daniel-Henry Kahnweiler, Stuttgart 1965.

Johnson, Ellen h.,: On the Role of the Object in Analytic Cubism, in: Modern Art and the Object, London, 1976, S. 97-110.

Kahnweiler, Daniel-Henry: Der Weg zum Kubismus, Stuttgart 1958.

Revel, Jean-Francios: Le cubism mis en regard de l'art abstrait, in: connaissance des arts, 108. 1961, S. 48-55.

Rosenberg, Harold: Cubism, in: Art on the Edge, London 1976.

Rosenblum, Robert: Der Kubismus und die Kunst des 20. Jhr., Stuttgart 1960.

Shattuck, Roger: The Banquet Years, New York, 1958.

Watson, Forbes: Charles Demuth, in: Reading in American Art since 1900, New York, 1968, S. 98.

Struktur

Bearden, Romare und Holty, Carl: The painter's mind, A Study of the relation of structure and space in painting, New York, 1969.

Grohmann, Willi: Piero Dorazio, Kat. Ausst. Kunsthalle Düsseldorf, 1961.

Kochnitzky, Léon: Richard Lippold, in: Quadrum 14. 1963, S. 35-46.

Krings, Hermann: Wie ist Analogie möglich? in: Gott in Welt, Festschrift für Karl Rahner, Bd. I, Freiburg 1964.

Lippold, Richard: Illusion as Structure, in: Structure in Art and Science, London 1965.

Derselbe: To Make Love to Life, in: College Art Journal, XIX, Jg. 1960.

Loeb, A.L.: Structure and patterns in science and art, in: Leonardo, 4. 1971, S. 339-346.

Muktananda, Swami Paramahansa: Reflections of the Self, Ganeshpuri, 1980.

Ritter, Joachim: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1971,72.

Schiwy, Günther: Der französische Strukturalismus, Reinbek 1969.

Schmidt, K.O.: Meister Eckehardts Weg zum kosmischen Bewußtsein, München 1969.

Staber, Margit: Concrete painting as structural painting, in: Structure in art and in science, London, 1965.

Whyth, Lancelot L.: Atomism, Structure and Form, in: Structure in Art and Science, London, 1965.

Impressionismus

Adorno, Theodor W.: Im Jeu de Paume gekritzelt, in: Para Aesthetica, Frankfurt 1970.

Cocking, John: Proust and Painting, in: French 19th century painting and literature, Manchester, 1972.

Degand, Léon und Rouart, Denis: Claude Monet, Genf,1958.

Greenberg, Clement: The later Monet, in: Art and Culture, Boston, 1969.

Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jhr., München 1954.

Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1975.

Imdahl, Max: Cézannes Malerei als Symbolbildung und das Unliterarische, in: French 19th century painting and literature, Manchester,1972.

Laforgue, Jules: Impressionismus, in: Kunst und Künstler, 1904/05, Bd. III.

Raphael, Max: Von Monet zu Picasso, München 1913.

Schneider, Pierre: Manet und seine Zeit, Time-Life International, 1968.

Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte, Darmstadt 1961.

Seitz, William: Claude Monet, Köln 1960.

Licht

Assunto, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963.

Burtin, Scott: Generation of Light 1945-69, in: Light, New York, 1969.

Barrett: Op Art, London, 1970.

Fröhlich, Fanchon: The Location of Light in Art, in: British Journal of aesthetics, 11.1971, S. 48-62.

Lieberknecht, Hagen: Cl. Monet: Kathedralen, in: Kunstgeschichtliche Aufsätze, Köln 1969, S. 139-151.

Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954.

Sedlmayr, Hans: Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950.

o.V. Turner, William und die Landschaft seiner Zeit, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg 1976.

Color Field- Minimal Art

Alloway, Lawrence: Agnes Martin, in: Studio international, 185. 1973, S. 61-65.

Battcock, Gregory: Minimal Art, New York,1969.

Glaser, Bruce: Questions to Stella und Judd, in: Art News, September, 1966.

Hess, Thomas B.: Barnett Newman, New York, 1971.

Imdahl, Max: Is it a flag or is it a painting?, in: Wallraf-Richartz JB, XXXI, 1969, S. 205-232.

Derselbe: Barnett Newman, Who's afraid of red, yellow and blue III, Reinbek 1971.

Jochims, Reimer: Der Maler Antonio Calderara, Starnberg 1972.

Kerber, Bernhard: Streifenbilder, Zur Unterscheidung ähnlicher Phänomene, in: Wallraf-Richartz JB 32. 1970, S. 235-256.

Derselbe: Der Ausdruck des Sublimen in der amerikanischen Kunst, in: Art international XIII, Nr. 10, 1969 S. 31-36.

Derselbe: Zur Theorie der Non-relational art, in: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte, 1970 S. 189-204.

Kern, Hermann: Agnes Martin, Kunstraum München 1973.

Lippard, Lucy R.: Vielfalt in der Einheit, Neue geometrische Stile in den Vereinigten Staaten, in: Seit 45, Die Kunst unserer Zeit, 1. Brüssel, 1970, S. 232-258.

Reinhardt, Ad: Selected writings, New York,1975.

Derselbe: Kat. Ausst., Düsseldorf 1972/73.

ifo druck
laubanger 15
8600 bamberg
tel.: 0951/6 43 21